Gesammelte Schriften

über

Musik und Musiker

von

Robert Schumann.

Fünfte Auflage,

mit den durchgesehenen Nachträgen und Erläuterungen zur 4. Auflage

und weiteren

herausgegeben

von

Martin Kreisig.

Erster Band.

Mit 1 Bildnis und 1 Faksimile

Leipzig.

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1914.

Hauptübersicht.

Band I.

	Seite
Vorwort	V
Vorbericht des Herausgebers	VII
3 Inhaltsübersichten: A) Laufende Reihe	XXV
B) Alphabetische Reihe	XXXII
C) Chronologische Reihe	XXXIV
Einleitendes	1
Gesammelte Schriften, Aufsätze Nr. 1—93	3—511

Band II.

Gesammelte Schriften, Aufsätze Nr. 94—126	1—170
Nachtrag Nr. 1—67 (in 6 Gruppen)	171
Anmerkungen zum Text der Gesammelten Schriften und des Nachtrags Nr. 1—600	363
Kompositionsverzeichnis	477
Literaturverzeichnis	519
Namenverzeichnis	525
Anhang: Verzeichnis der veröffentlichten Kompositionen Robert Schumanns	561

Vorwort.

Von Robert Schumanns »Gesammelten Schriften« war wieder eine neue Auflage nötig. Das ist hocherfreulich, denn Schumanns Schriften bilden einen kostbaren Schatz der deutschen Musikliteratur. Mit der Herausgabe wurde der Unterzeichnete betraut, da leider der um die Schumannforschung so hochverdiente Prof. F. G. Jansen nicht mehr unter den Lebenden weilt*. Nicht ohne Zagen und mir der Schwierigkeit wohl bewußt, der Nachfolger eines Jansen zu sein, übernahm ich aber doch die Aufgabe, da ich glaubte, daß mir meine Tätigkeit als Leiter des Schumannmuseums**, das reiche Hilfsmittel bietet, vielleicht doch zustatten kommen könnte, und da ich in dem Auftrage zugleich eine ehrenvolle Anerkennung der Bestrebungen, hier in Schumanns Geburtsstadt eine Zentralstelle für die Schumannforschung zu schaffen, zu erblicken glauben durfte.

Bei meiner Arbeit schwebten mir 3 Hauptpunkte vor: erstens Schumanns Schriften ganz in ihrer ursprünglichen Form wieder herzustellen, dabei aber zweitens die wertvollen Nachträge und Erläuterungen Jansens möglichst zu erhalten und drittens diese noch zu erweitern, dabei

---

* F. Gustav Jansen, geb. 15. Dez. 1831 in Jever, 1848—50 Schüler des Konservatoriums in Leipzig, dann Musiklehrer in Göttingen und zuletzt Domorganist, Kgl. Musikdirektor, Professor in Verden a. d. A., starb 3. Mai 1910 in Hannover. Jansen hat fast sein ganzes Leben der Würdigung und dem Studium von Schumanns Werken und Leben gewidmet. Mit großem Verständnis wirkte er bereits Anfangs der fünfziger Jahre in den akademischen Kreisen Göttingens für Schumanns Kompositionen, namentlich auch durch geschickte Bearbeitung der Sinfonien für 2 Klaviere, und fand, was ihn, den ungemein tätigen Mann, zur weiteren Verfolgung des eingeschlagenen Weges nur um so mehr anspornte, die Anerkennung Schumanns selbst. Später ging er mehr zu musikgeschichtlichen Studien über, von denen seine Werke »Die Davidsbündler« 1883, Neue Folge Schumannscher Briefe 1886 u. 1901, die kritische Ausgabe der »Gesammelten Schriften« Schumanns (4. Aufl. 1891) die Früchte waren, und die sich durch große Zuverlässigkeit auszeichnen. Jansen war auch ein feinsinniger Komponist, doch war er — gewöhnt, an sich immer den strengsten Maßstab anzulegen — als solcher leider sehr zurückhaltend. Sein Name wird für alle Zeiten ehrenvollst mit dem Schumanns verbunden bleiben.

** Das Schumannmuseum wurde 1910 begründet. Die erste Anregung hatte Geh. Rat Prof. Dr. Max Friedländer-Berlin gegeben. Die Sammlung ist dank vieler Unterstützung bereits eine recht reichhaltige. Sie steht jetzt nun unter einem städtischen Ausschusse, dessen Vorsitzender Oberbürgermeister Keil ist. Zu den Förderern des Museums gehört vor allem auch Frl. Marie Schumann, die älteste, noch lebende Tochter Rob. und Klara Schumanns und Bergrat Wiede (s. d.). —

Soeben [Ende Dezember 1913] ist durch einstimmigen Beschluß der städtischen Kollegien auch Robert Schumanns Geburtshaus angekauft worden.

aber auch der seinerzeitigen Kritik der Gestaltung der 4. Auflage (vergl. z. B. Deiters, Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft 1893 S. 355 ff.), soweit sie mir berechtigt erschien, Rechnung zu tragen.

Nach diesen Gesichtspunkten gestaltete sich die vorliegende Neuauflage nun so: daß Schumanns Schriften, soweit er sie selbst 1852/53 in die Sammlung aufnahm, genau in dieser Auswahl, Anordnung und Fassung den Hauptteil des Werkes bilden, während alle weiter aufgenommenen Schriftsätze — „die Stiefkinder", wie sie einmal treffend bezeichnet wurden — in einem Nachtrage vereinigt wurden. Alle Texterläuterungen, Abweichungen gegenüber dem Erstabdrucke in der „Neuen Zeitschrift für Musik" u. a., soweit sie Schumann nicht selbst der 1. Auflage hinzugefügt hatte, wurden dem Anmerkungsteile zugewiesen. Um den ungemein reichen Inhalt der Schriften möglichst leicht zugänglich zu machen, wurde auf eine gewisse Vielseitigkeit der Inhaltsverzeichnisse und möglichste Ausführlichkeit derselben besonders Bedacht genommen.

„Zunächst war ich bestrebt", schrieb Jansen in dem Vorwort zur 4. Auflage, „die schriftstellerischen Arbeiten Schumanns in möglichster Vollständigkeit zu sammeln. Schumann hat einen erheblichen Teil seiner Aufsätze und Kritiken von der Aufnahme in seine gesammelten Schriften ausgeschlossen. Was nun aber in Schumanns Augen wertlos oder gleichgültig war, kann gleichwohl für uns von großer Wichtigkeit sein, die wir nichts von dem missen wollen, was das Bild seiner Persönlichkeit vervollständigt und unser Verständnis seines Denkens und Wollens fördert." Diesen Ausführungen konnte ich mich nur voll und ganz anschließen, sie gelten auch für die hier gebotenen weiteren, dem Schumannfreunde hoffentlich willkommenen, nicht unwesentlichen Vervollständigungen, bezüglich deren ich mich zu meiner Entschuldigung auch unter ein Wort Schumanns selbst stellen möchte, der einmal sagt: „Man soll alle Spuren verfolgen, die zur geheimen Arbeitsstätte des Meisters führen."

Zeichenerklärung. Um dem Leser entgegenzukommen, wurden den Anmerkungsziffern im Texte dann kleine Zeichen beigesetzt, wenn es sich in den Anmerkungen um Vergleich mit der ursprünglichsten Fassung handelt. = bedeutet: hier findet sich in den Anmerkungen die ursprüngliche Fassung abgedruckt. Durch senkrechte Striche |...| wurden diese Stellen dazu im Texte abgegrenzt. ˅ bedeutet: hier wurde von Schumann bei der Redaktion gestrichen und das Gestrichene in den Anmerkungen abgedruckt. [ ] bedeutet: von Schumann bei der Redaktion der »Gesammelten Schriften« erst ausdrücklich hinzugefügt. Anmerkungsziffern ohne Zeichen weisen auf vom Herausgeber bez. Jansen herrührende Erläuterungen hin. Kompositionstitel, außer allgemein gebräuchlichen Musikfachausdrücken, wurden in » « gesetzt, Zitate dagegen in „ ".

Über die für die Abfassung der Verzeichnisse angewandten Grundsätze und Zeichen ist in besonderen Vorbemerkungen an Ort und Stelle Rechenschaft gegeben.

Auf Wunsch der Herren Verleger kam die neue Rechtschreibung in Anwendung. Diese wurde auch auf die Vornamen ausgedehnt, was teilweise allerdings längere Erörterungen nötig machte.

Schließlich danke ich an dieser Stelle noch allen denen, die mich bei meiner Arbeit freundlich und tatkräftig unterstützten! Besonderer Dank gebührt auch den Herren Verlegern, welche sich mit dem wesentlich erweiterten Umfange einverstanden erklärten, die Neuauflage geschmackvoll ausstatteten und durch 1 Bild und 2 Faksimiles erweiterten.

Just im Jahre 1913, dem Jahre der Erinnerungen an Deutschlands Befreiung vor 100 Jahren, wurde diese Neuausgabe von Robert Schumanns Schriften bearbeitet. Möchte dies eine gute Einführung für dieselbe sein! War nicht Schumanns Schrifttum auch einem Befreiungskampfe gewidmet? War er nicht von Grund seines Herzens echt deutsch gesinnt, — „ein lieber deutscher Kerl", wie ihn Richard Wagner, dessen 100. Geburtstag wir auch in diesem Jahre feiern konnten, einst nannte?

Gewiß! nichts Geringerem galt sein Streben als:

„Erhebung deutschen Sinnes durch deutsche Kunst."

Zwickau i. S., Schumannmuseum, Oktober 1913.

Martin Kreisig.

Vorbericht des Herausgebers.

Geschichtlicher Überblick über die schriftstellerische Tätigkeit Rob. Schumanns.

Dieser Aufsatz, der den 2. Teil des Jansenschen Vorberichtes zur 4. Aufl. bildete, ist teilweise in der alten Fassung wiedergegeben, da er ein reizvolles und zutreffendes Bild entwirft. An einigen Stellen konnten Ergänzungen eingefügt werden, da inzwischen neues handschriftliches Material bekannt wurde; auch mußten Streichungen erfolgen, da der Nachtrag manches aufgenommen hat. Dann gelangte die Vorgeschichte der Herausgabe der Gesammelten Schriften durch R. Schumann etwas ausführlicher zur Darstellung, wie auch eine Sammlung von Urteilen über Rob. Schumann als Schriftsteller neu hinzugefügt wurde.

Um Schumanns schriftstellerische Tätigkeit von ihren ersten Anfängen an überblicken zu können, muß man bis auf seine Schuljahre zurückgehen. Dieser früher so gut wie unbekannte Lebensabschnitt Schumanns bis zu seinem Abgange nach der Universität steht uns jetzt klarer als vorher vor Augen, nachdem ihn Max Kalbeck zum Gegenstand einer biographischen Studie* gemacht hat, die sich auf den handschriftlichen Nachlaß Schumanns stützt und eine Fülle neuen Stoffes enthält.

Nachdem Schumann zuerst in der Privatschule des damaligen Archidiakonus, späteren Kirchen- und Schulrat Dr. Döhner in Zwickau eine ausgezeichnete Vorbildung in den Elementarfächern empfangen hatte, kam er Ostern 1820, nicht ganz zehn Jahre alt, aufs Gymnasium (Lyzeum). Hielt er auch, da er in der normalen Dauer von acht Jahren das Gym-

* »Aus Robert Schumanns Jugendzeit.« Ein biographisches Blatt von Max Kalbeck in A. Edlingers Österreichischer Rundschau von 1883. Dieser Aufsatz wieder wurde der Jansenschen Darstellung, soweit sie Schumanns Schulzeit betrifft, teilweise wörtlich zugrunde gelegt.

nasium durchmachte, mit seinen Schulkameraden im Durchgang durch die Klassen so ziemlich gleichen Schritt, so war er ihnen doch in vielen Dingen von Anfang an weit voraus*. Auch in der Wissenschaft ging der frühreife, mit ungewöhnlichen Fähigkeiten ausgestattete Knabe seinen eignen Weg. Wo andre der gründlichsten Unterweisung und der angestrengtesten Vorstudien bedurft hätten, da genügte ihm eine Andeutung, ein Wink, ein Versuch, um Außerordentliches zu leisten, obgleich er, namentlich in dem ersten Schuljahre, mehr träumerisch als eifrig war. Neben dem musikalischen hatte sich frühzeitig ein sehr bemerkenswertes Sprachtalent und zugleich mit diesem ein feines Gefühl für metrische Formen geltend gemacht; das eine war ein Erbteil der Mutter, das andre hatte er vom Vater ererbt.

Die Mutter, eine musikalische Natur, obwohl sie keine Note lesen konnte, gab hauptsächlich die Veranlassung, daß Robert mit sieben Jahren dem Organisten Bacc. Kuntsch zum Klavierunterricht übergeben wurde, nachdem er schon vorher im Hause gelegentlich von einem älteren Schüler, Vollert mit Namen, musikalisch angeregt worden war. Der Unterricht hörte 1825 auf, da Robert seinem Lehrmeister (der seinen Schüler übrigens sehr liebte) über den Kopf gewachsen war und auf eigne Hand Klavier spielte, phantasierte und komponierte. Während die Mutter die Beschäftigung des Knaben mit Musik rein als dilettantische Liebhaberei ansah und sich entschieden dagegen erklärte, daß er darin seine Lebensaufgabe finden solle, glaubte der weiter und freier denkende Vater seinen Sohn der Künstlerlaufbahn zuführen zu müssen. Er hatte sogar schon Unter-

---

* Das älteste Schriftstück von Schumanns Hand, das wohl überhaupt erhalten geblieben ist, ist ein Stammbuchblatt des elfjährigen Quartaners, geschrieben für seinen Schulfreund, den nachherigen Kaufmann F. L. Köhler in Zwickau. Es kam nach dem Tode desselben (1877) in den Besitz seines Schwiegersohnes, des Musikdirektors P. Fischer in Zittau († 1894), und lautet:

„Alles, alles kann man kaufen.
Freunde nur und Freude nicht.

Wenn Du diese wenigen Zeilen ließt, so gedenke Deines aufrichtigen Freundes
Robert Schumann."

Zwickau
d. 14 May
1821.

Ein andres Albumblatt stammt aus seiner Tertianerzeit und ist an Emil Herzog, (später Dr. med. in Zwickau) gerichtet. Es lautet:

„Solem e mundo tollere videntur, qui amicitiam e vita tollunt, qua a Diis immortalibus nihil amabilius nihil jucundius.

Cic. Laelius.

Zwickau
am 20ten Januar
1823.

Sansouci vivat!

Bei dießen wenigen Zeilen denke an Deinen treuen Freund u. Mitschüler
Rob. Alex. Schumann.

Discp: classis tertiae Lycei Zwickaviensis."

(Mit Sanssouci bezeichneten die Schulkameraden eine Höhle außerhalb der Stadt, wo sie ihre „Robinsonaden" aufführten. Das Blatt enthält auch die Zeichnung einer Wage, deren Bedeutung aber Dr. Herzog nicht mehr anzugeben gewußt hat.)

Das Schumannmuseum besitzt ein Albumblatt Rob. Schumanns aus dem Jahre 1825, gewidmet seinem Schulfreunde, dem späteren Eisenbahndirektor Schaff. Es fällt die sehr ausgeschriebene Handschrift des Fünfzehnjährigen auf.

handlungen deswegen mit K. M. *von Weber* angeknüpft, die aber durch Webers Abreise nach London ins Stocken gerieten. Der Plan wird alsdann in den Hintergrund getreten, der Vater wohl auch an dem eigentlichen Beruf seines Sohnes irre geworden sein, da sich dieser inzwischen von der Musik zur Poesie abzuwenden schien. Das sah der Vater, der ja selbst nicht unbedeutende schriftstellerische Erfolge hinter sich hatte (vgl. z. B. Einleitung zu »Der junge Schumann« von A. *Schumann*), jedenfalls nicht ungern. Er nährte den für alles Schöne empfänglichen Sinn des Sohnes mit klassischer Lektüre und zog ihn auch zur Mitarbeit an eignen literarischen Arbeiten heran. Seine Buchhandlung bot Bildungsmittel in verschwenderischer Fülle und Auswahl, die der geweckte und wißbegierige Knabe mit Leidenschaft ergriff, so daß er sich binnen kurzer Zeit im Zusammenhange aneignete, was sonst nur langsam und bruchstückweise erworben zu werden pflegt*.

An teilnehmenden Genossen fehlte es ihm bei seinen poetischen Bestrebungen nicht. Wie er der Leiter eines aus seinen Kameraden gebildeten *Orchesters* war, so stand er auch schon als Fünfzehnjähriger an der Spitze eines *literarischen Vereins*. Daß zu dieser Zeit seine *dichterische* Tätigkeit vor der musikalischen *die Oberhand* gewonnen hatte, bestätigt der Umstand, daß von den ersten Kompositionen nichts erhalten ist (Schumann selbst weiß nicht einmal genau die Zeit ihres Entstehens anzugeben), während eine beträchtliche Sammlung poetischer Versuche vorliegt mit einem sorgfältig geführten Protokoll und einem Verzeichnis der Mitglieder des literarischen Vereins. Seine Jugendfreunde betrachteten ihn allgemein nicht als künftigen Musiker, sondern Schriftsteller.

Dieser literarische Schülerverein bestand drei Jahre hindurch und hielt dreißig Sitzungen ab, von denen die erste am 12. Dezember 1825, die letzte im Februar 1828, also kurz vor Schumanns Abgange nach der Universität, stattfand. In den von Schumann entworfenen Vereinssatzungen heißt es:

„Ist es jedes gebildeten Menschen Pflicht, die Literatur seines Vaterlandes zu kennen, so ist es ebenso die unsrige, die wir doch schon auf höhere Bildung Ansprüche machen wollen und müssen, die deutsche nicht zu vernachlässigen und mit allem Eifer zu streben, sie kennen zu lernen. Der Zweck dieses Vereins soll daher sein eine *Einweihung in die deutsche Literatur*." Diesen Zweck zu erreichen, werden, wie es weiter heißt, „nach der Reihe die Meisterstücke unsrer Dichter und Prosaiker vorgelesen, in jeder Sitzung eine Biographie von irgendeinem berühmten Manne beigefügt, die Meinungen darüber gesagt, die Ausdrücke, die man nicht versteht, erklärt, auch wohl eigne Gedichte den Mitgliedern zur Kritik übergeben."

* Wie vielseitig sich der junge Gymnasiast beschäftigte, beweist, daß er sich eine große Siegelsammlung angelegt hatte, — eine Liebhaberei, die ihn namentlich mit Emil Herzog häufig zusammenführte. Schumanns Vater unterstützte diese Liebhaberei durch Anschaffung des »Großen und allgemeinen Wappenbuchs« von J. Siebmacher. — Die Sammlung ist leider nicht mehr vorhanden.

Was der eifrigen Schar und vor allem ihrem ehrgeizigen Anführer als Ideal vorschwebte, erklärt die in die Satzungen eingeschobene verheißungsvolle Bemerkung:

„Aus eben solchen Vereinen sproßten Uz, Cramer, Kleist, Hagedorn und andre große Männer, die in der deutschen Literatur ewig mit goldnen Schriftzügen aufgezeichnet werden, hervor."

Also nicht Mozart oder Beethoven, sondern einer der Hainbündler oder Anakreontiker war das Vorbild des fünfzehnjährigen Schumann. Bezeichnend ist die Auswahl der zum Vortrage gebrachten Stücke. Von Schiller wurden sämtliche Dramen mit verteilten Rollen gelesen — der Vorsitzende behielt dabei natürlich die besten für sich —, und Größen zweiten und dritten Ranges wie Weiße, Kosegarten, Niemeyer, Houwald, Meißner, Collin, Gleim, Raupach, Schulze u. a. standen auf jeder Tagesordnung. Dagegen fehlt der Name Goethe ganz. „Goethe versteh' ich noch nicht", bekannte Schumann im März 1828; erst in späteren Jahren wurde er ein begeisterter Verehrer Goethes. Jean Paul kommt erst im letzten Jahrgange mit zwei Phantasiestücken vor und streitet mit den Paränesen des Philologen F. W. Thiersch um den Vorrang, nahm freilich nach kurzer Zeit den „ersten Platz" bei Schumann ein und wurde „selbst über Schiller" gestellt.

Entfernten diese vielfältigen, mit Ernst und Eifer getriebenen Nebenbeschäftigungen den Knaben von den Schulwissenschaften, so brachten ihn seine dem Lehrplan vorauseilenden Studien der klassischen Sprachen wieder dahin zurück. Es kam ihm zugute, daß er, lange bevor seine Mitschüler in der Lage waren, die griechischen und lateinischen Dichter in der Ursprache zu lesen, die Lieder des Anakreon, die Idyllen des Bion, des Theokrit und des Moschus in den Versmaßen der Originale ins Deutsche übertragen hatte, und als er die schwierigeren Formen des Horaz und der griechischen Tragiker beherrschen lernte, verfügte er über eine Gewandtheit, Sicherheit und Freiheit des Ausdruckes, die weniger seine Poesie als seine von Jean Paul erweckte und beflügelte Prosa über das Gewöhnliche hinaushoben. Man lese nur die Jugendaufsätze (s. Nachtrag Nr. 1) und die ersten in den »Jugendbriefen« veröffentlichten Schreiben des siebzehnjährigen Primaners an seinen ihm schon 1827 nach Leipzig vorangegangenen Freund Flechsig!

Tief erschüttert wurde Roberts Herz durch zwei Unglücksfälle, die sich kurz nacheinander im elterlichen Hause ereigneten: seine um drei Jahre ältere Schwester Emilie erkrankte im Jahre 1826 am Typhus und verfiel einer unheilbaren Gemütskrankheit; bald darauf, am 10. August, starb sein Vater, während die Mutter zur Kur in Karlsbad war. Schumann gedenkt dieser Ereignisse in seinen Tagebuchaufzeichnungen:

„Das ganze Jahr flog mir wahrlich wie ein Traum hin. Hier hatte ich wahr geträumt, dort hatte ich die ernste Wahrheit gefunden. Zwei geliebte Wesen wurden mir entrissen, das eine, mir teurer als alles, auf ewig, das andere in gewisser Hinsicht auch auf ewig. Ich zürnte damals dem Schicksal, jetzt kann ich ruhiger über alles nachdenken, und siehe, ich erkenn' es klar, das Schicksal hat es doch gut

gemacht. Ich war eine aufgeschäumte Woge, ich rief im Reigen: warum muß gerade ich so von den Stürmen herumgeschleudert werden? und wie der Sturm nachgelassen, da ward die Welle reiner und klarer, und sie sah, daß der Staub, der auf dem Boden lag, fortgerissen war, sie selbst aber auf lichtem Sande schaukelte. Ich habe viel erfahren, ich habe das Leben erkannt. Ich habe Ansichten und Ideen über das Leben bekommen, mit einem Worte, ich bin mir heller geworden."

Nicht lange nachher trat der schüchterne Gymnasiast in eine neue, bedeutungsvolle Zeit ein, die auch auf seine Trauer mildernd einwirkte — in die Zeit der ersten Liebesschwärmereien. Zwei anmutige Mädchengestalten, Nanni und Liddy, nahmen kurz nacheinander das von Sehnsucht erfüllte Herz des siebzehnjährigen Jünglings gefangen. Er selbst hat die Geschichte seines Liebens in einer ganz im Geist und Stil Jean Pauls gehaltenen Erzählung (»Juniusabende und Julitage«) niedergelegt. Die lose an einen dünnen Faden gereihten Kapitel dieser seltsamen Geschichte sind unerschöpfliche Veränderungen desselben Ereignisses, sofern man eine Anzahl in überschwenglichen Ausdrücken abgefaßter Gefühlsergüsse mit wirklichen Vorgängen zusammenbringen darf. Das Ganze könnte eine Apotheose des Schweigens genannt werden. Zwei Paare von Freunden und Freundinnen wandeln durch das idyllische Gefilde einer weltfernen Insel. Die Natur spricht zu ihnen, sie aber schweigen und sehen einander nur verständnisinnig und selig in die Augen. In der Einleitung zu diesen Stimmungsbildern glaubt man Eusebius reden zu hören:

„Es gibt eine Zeit im Jünglingsleben, wo das Herz nicht finden kann, was es will, weil es vor Sehnsucht und Freudentränen nicht weiß, was es sucht. Es ist jenes heilig hohe, stumme Etwas, welches die Seele vor ihrem Glücke ahnt, wenn das Auge des Jünglings träumerisch in die Sterne blickt und die lächelnden anweint, aber freudig, und wenn er stockend und sinnend am Wasser geht, unter Blumen ruht, Rosen sucht und Gänseblumen auszupft. Wo er lächelnd nachsinnt und entzückt sagt: Ach, warum gab mir denn noch kein Mensch eine solche Blume? warum liebt mich denn kein Mensch? Jeder muß ja einmal eine Zeit gehabt haben, wo er inniger an den Blumen und Sternen hängt, und wo alles um ihn von einem milden rosigen Morgenzwielichte beleuchtet wird, das eine Sonne verbürgt, die bald aufgeht."

Zuerst hatte es ihm Nanni angetan. Als er wenige Wochen nachher von der schönen und stolzen Liddy bezaubert war, schrieb er in sein Tagebuch:

„Muß ich hier schwärmen, so kann es nur rein platonisch sein. Die seligsten Träume schaffen mir oft das göttliche Mädchen herbei. Wenn die Wahrheit traurig ist, warum sollte man nicht heiter in den Träumen, die uns lieblich das Ideal unserer Herzen hervorgaukeln, die Göttlichkeit glücklicherer Tage vorempfinden?"

Er fühlt das Bedürfnis zu sprechen, ein Tagebuch zu führen, will aber nicht Tag für Tag die Nichtigkeiten seines unbedeutenden Lebens

eintragen, sondern dem frohgenossenen Augenblicke Dauer verleihen und über sein Inneres nachdenken.

„Und so will ich in den Minuten meiner nächtlichen Muße mein Leben aufzeichnen, um einst in späteren Jahren, mag ich glücklich oder unglücklich sein — und leider sagt mir das letztere eine bange Ahndung vor — meine Ansichten und Gefühle mit den vergangenen und sonstigen zu vergleichen und zu sehen, ob ich mir, meinen Gefühlen und meinem Charakter treu geblieben bin."

Der schwermütigen Grundstimmung seiner Natur, die schon hier zuweilen zum Ausbruche kommt, entsprechen die Worte:

„In traurigen Zeiten werde ich meines Glückes gern gedenken, ich habe schon gelebt, und glücklich kann man nicht immer sein."

Die zarte Neigung zu der hübschen Liddy war von kurzer Dauer. „Der Traum ist aus!! und das hohe Bild des Ideals verschwunden, wenn ich an die Reden denke, die sie über Jean Paul führte. Lasset die Toten ruhen!" schrieb er bald darauf an Flechsig.

Damit endete das Idyll. Vergessen hat es Schumann übrigens nicht. Im Dezember 1840 legte er sich ein Oktavheft an, das er gewissermaßen zum Aufgabenbuch der Zukunft bestimmte und „Projektenbuch" nannte. Darin findet sich neben allerlei teils ausgeführten, teils unausgeführt gebliebenen Kompositionsvorwürfen, literarisch-musikalischen Plänen, Anregungen und Notizen auch das Schema eines autobiographischen Abrisses mit dem Schlußvermerk: „Schrieb's am 19. April 1843 in Leipzig." In dieser Skizze sind Nanni und Liddy mit ihren vollen Namen verewigt und dick unterstrichen — eine Auszeichnung, die auf ihre besondere Bedeutung hinweist.

Die dichterischen Erzeugnisse des jungen Schumann bestanden, wie die erhalten gebliebenen Jugendblätter zeigen, neben den schon erwähnten — zum Teil vortrefflich gelungenen metrischen Übersetzungen — aus lyrischen Gedichten, dramatischen Anläufen und Prosafragmenten, deren Manuskripte hier und da mit dem Pseudonym „Robert an der Mulde" und „Robert Alantus" versehen sind. Im Jahre 1826 wandte sich Schumann mit dem sehr bescheiden vorgebrachten Ansuchen an den Hofrat Winkler (Theodor Hell) um Aufnahme einiger Gedichte in die Dresdener »Abendzeitung«. Die Bitte scheint nicht erfüllt worden zu sein, wenigstens enthält der Jahrgang 1826 der Abendzeitung kein Gedicht unter einem der genannten Pseudonyme.

Auch von größeren poetischen Arbeiten aus dieser Zeit liegen Bruchstücke vor: von einem Drama mit Chören »Coriolan« (nach dem Vorbilde der »Braut von Messina«) und von einer Tragödie »Die beiden Montalti«. Beide Stücke scheinen nicht weit über die ersten Szenen hinausgekommen zu sein; von dem erstgenannten sind acht Seiten mit 114 Versen, von dem zweiten fünf Seiten mit 220 Versen erhalten. Ein dritter dramatischer Versuch, der unter unmittelbarem Einfluß von Z. Werners »Vierundzwanzigstem Februar« und Müllners »Schuld« steht und eine überaus gräßliche Begebenheit behandelt — »Die Brüder Lanzendörfer« —, ist nur im ersten Entwurf vorhanden.

Wie Schumann damals über seine dichterische Begabung dachte, sagt sein Tagebuch an einer Stelle, wo er sich und einige seiner Freunde kurz schildert und zunächst auf ihre poetischen Fähigkeiten hin prüft, die ihm für die Wertbestimmung in erster Linie in Betracht zu kommen schienen.

„Was ich eigentlich bin, weiß ich selbst noch nicht klar. Phantasie, glaub' ich, habe ich, und sie wird mir auch von keinem abgesprochen. Tiefer Denker bin ich nicht; ich kann niemals logisch an dem Faden fortgehen, den ich vielleicht gut angeknüpft habe. Ob ich Dichter bin — denn werden kann man es nie — soll die Nachwelt entscheiden."

Bei der folgenden Tagebuchstelle denkt man an den künftigen Musiker, dem es gegeben war, auch das Unsagbare zum Ausdruck zu bringen. Schumann schreibt, er sei unendlich wehmütig gestimmt von einem poetischen Stoff, den er bearbeiten wolle; die Worte zerflössen ihm zu Tränen, und er müsse schließen, noch ehe er recht begonnen, weil „es ihn zu stark angriffe".

„Es ist sonderbar, daß ich da, wo meine Gefühle am stärksten sprechen, aufhören muß, Dichter zu sein; ich kann wenigstens da nie zusammenhängende Gedanken niederschreiben. Wo aber mein eignes Selbst nicht mitzufühlen braucht, wo nur die Phantasie herrscht, dichte ich freier, leichter und besser. Hierin bin ich ganz mit mir eins. So wäre es mir nicht möglich, ein Gedicht an Liddy zu machen. Ich empfinde fast zu sehr dabei; Empfindungen sind sprachlos."

Die Ausarbeitung der dramatischen Pläne wurde wahrscheinlich aufgegeben, als Schumann von Jean Paul und Franz Schubert gefesselt wurde, was er selbst als das „Hauptereignis seines achtzehnten Jahres" bezeichnete*.

„Meine Kamöne schlummert", schrieb er im August 1827 an Flechsig, „einmal war sie selig erwacht — o, des kurzen, aber schönen Augenblickes! — jetzt träumt sie nur manchmal noch, und wenn sie erwacht, weiß sie die Träume nicht mehr, und so schlummert sie wieder ein, träumend, fühlend, empfindend, der toten Worte ledig, in die sie ihr Gefühl bannen soll. Aber auch ihr Schlummer ist schön wie der Schlaf der Jungfrau, die glücklich liebt, und deren ruhige Züge die goldene Vergangenheit im Traume himmlisch verklärt."

Durch Jean Paul wurde Schumann zu Prosadichtungen angeregt. Außer den schon erwähnten »Juniusabenden« ist der Anfang eines Romans »Selene« erhalten geblieben; beide lassen die sich wieder geltendmachende Hinneigung Schumanns zur Musik erkennen.

Endlich aber sollte seine musikalische Natur siegreich zum Durchbruch kommen, als ein gütiges Geschick ihn einer talentvollen Frau zuführte, deren seelenvoller Gesang wie eine überirdische Offenbarung auf

* Vgl. G. Kastner über Schumann in der »Revue et Gazette musicale de Paris« vom 21. Juni 1840. Die Skizze enthält einige biographische Einzelheiten, die unzweifelhaft nach Schumanns eignen Angaben niedergeschrieben sind. Bemerkenswert ist, daß Kastner am Schlusse ausspricht, Schumann werde im Orchester das geeignetste Feld für seine Befähigung finden. Schon nach Verlauf eines halben Jahres machte Schumann das wahr.

ihn wirkte. Im Frühjahr 1827 kam Agnes Carus, die junge Frau eines in Colditz lebenden Arztes, zum Besuch nach Zwickau. Sie war, wonach Schumann sich bisher vergebens gesehnt hatte, eine durch und durch musikalische, der seinigen gleichartige Natur, an Bildung, Geschmack und Kenntnissen der Zwickauer Dilettantenwelt weit überlegen. Aus ihrem künstlerisch geschulten Gesange sprach die Empfindung einer feinen, von dem Gewöhnlichen sich abwendenden Seele. Franz Schuberts Tonweisen waren es, die Schumann zuerst von ihren beredten Lippen vernahm. Stunden und Tage verbrachte er am Klavier, um mit der schwärmerisch von ihm verehrten Frau vierhändig zu spielen oder sie zu ihren Liedern zu begleiten.

In dem Hause, das diese unvergleichlichen Genüsse darbot, war Schumann schon längere Zeit heimisch. Es gehörte dem kunstsinnigen Oheim des Colditzer Arztes, dem Geschäftsführer der großen Devrientschen Fabrik, Karl Erdmann Carus. An den Namen dieses „würdigen Mannes" (so schrieb Schumann später in seinem Nachruf)*, „der bis zum letzten Hauch ein treuer Verehrer der Kunst, ein warmer Freund der Künstler war", knüpften sich für ihn „die teuersten Jugenderinnerungen".

> „War es doch in seinem Hause, wo die Namen Mozart, Haydn, Beethoven zu den täglich mit Begeisterung genannten gehörten, in seinem Hause, wo die sonst in kleinen Städten gar nicht zu hörenden selteneren Werke dieser Meister, vorzugsweise Quartette**, mir zuerst bekannt wurden, wo ich oft selbst am Klavier mitwirken durfte, in dem den meisten vaterländischen Künstlern gar wohlbekannten Carusschen Hause, wo alles Freude, Heiterkeit, Musik war."

Dies wird auch von andrer Seite bestätigt und namentlich hervorgehoben, daß Carus mit richtigem und geübtem Blick oft bei jungen Leuten seiner Umgebung die in ihnen schlummernden Talente entdeckt, sie darauf aufmerksam gemacht und zu deren Ausbildung ermuntert habe***. Auch Schumann erfuhr solche freundliche Aufmunterung, und es entsprach ganz seinem dankbaren Gemüt, daß ihm der Name seines „väterlichen Freundes" zeitlebens „lieb und teuer" blieb. Von seiner Anhänglichkeit zeugt ein Gedicht, das er 1838 an Carus sandte, als dieser das Doppelfest seiner silbernen Hochzeit und der Verheiratung seiner Tochter Josephine feierte. Es lautet:

„Herrn und Madame Carus,
Herrn und Madame Bamberger
zur freundlichen Erinnerung.

Zum 24. August 1838.

Der einst in Eurem Kreise
Wie Kind vom Hause war,
Bringt heut' so innig wie leise
Euch seine Wünsche dar.

---

* Neue Zeitschrift 1843, Bd. 18, S. 27.

** Carus selber beteiligte sich daran als Geiger.

*** So geschah es z. B. mit den Brüdern Karl und Emil Devrient, die anfänglich für den Kaufmannsstand bestimmt und in der Fabrik ihres Zwickauer Oheims beschäftigt waren.

Ihr habt ihn gern gelitten,
Wenn er in kindischem Flug
Nach oben, unten und mitten
Euch das Klavier zerschlug.

Die Zeit läßt nimmer sich halten:
Das Mädchen ward eine Braut,
Zum Jubelpaar die Alten,
Der Mann zum Bräutigam traut;

Und ich, der ins Gedränge
Der Welt kam, — am Altar
Bring heut' ich wieder Klänge,
Die segnendsten, Euch dar.

Leipzig. Robert Schumann."

In den Sommerferien 1827 unternahm Schumann zum ersten Male als sein eigner Herr eine große Reise — nach Leipzig, Dresden und Prag. Zugleich folgte er der Einladung des Dr. Carus zu einem Besuch in Colditz. Hoher Eindrücke voll kehrte er nach Zwickau zurück, wo dann im Nachklang der Lieder Schuberts, Spohrs und Wiedebeins, die ihn in Colditz entzückt hatten, die ersten eignen Liederkompositionen (auf Texte von Ernst Schulze und Byron) entstanden. Sein Trieb zu dichterischer Tätigkeit war jetzt entschieden zurückgetreten gegen die Neigung zum Musizieren. Am Klavier saß er täglich, phantasierte und erging sich mit Vorliebe in Schuberts A-moll-Sonate, Bachs G-dur-Variationen und Mendelssohns Fis-moll-Kapriccio. Mit Begeisterung gedenkt er in seinem Tagebuch des Mendelssohnschen Werkes, worin er einen ganz neuen Geist der Musik sprechen hörte.

Kurz vor seinem Abgange nach der Universität Leipzig (Ostern 1828) verfaßte er einen Auszug aus alten Tagebüchern unter dem Titel »Extrahierte Quintessenzen aus Jugendsünden oder richtige und verkehrte Meinungen des armen Studiosus Jeremias.« Eine Stelle aus dem Jahre 1826 lautete:

„Es gibt Stunden, wo alle Saiten unseres menschlichen Fühlens zu einem solchen weichen Moll-Akkord gespannt, alle Gefühle bei allen verstockten und guten Sündern — denn das sind wir alle — zu einer solchen Wehmut gestimmt werden, daß die rinnende Träne mehr die der Trauer als die der Freude anzudeuten scheint. Sinne oft nach, welches der rührendste Moment, wo die verschiedenartigsten Gruppen der Freude und der Trauer, wo die göttlichsten Szenen des menschlichen Seins sich wahrhaft formen, wo alle mitfühlen müssen, weil sie alle beteiligt sind, wo sich die ganze Menschheit, Freudentränen im Auge, umarmt, wo jeder jenes große ‚Seid umschlungen, Millionen' zu fühlen, zu empfinden glaubt — welches dieser Augenblick sei."

Beim Abschreiben dieser Stelle setzte er hinzu: „Klingt nach Jean Paul, aber er war mir da noch verhüllt, vielleicht daß ich ihn schon ahnte."

Sein Reisetagebuch von 1827 überarbeitete er ebenfalls und nannte es »Jünglingswallfahrt«. Leider ist uns nur der Anfang davon

erhalten, und gerade da, wo mit der Ankunft in Colditz die wichtigste Station erreicht war, bricht die lebendige Schilderung ab*.

Von den literarischen Arbeiten, zu denen Schumann während seiner Schulzeit herangezogen wurde, sind zunächst die »Bildnisse der berühmtesten Menschen aller Völker und Zeiten« zu nennen, ein Lieferungswerk, das von 1818 bis 1828 in seines Vaters Verlage erschien, und dessen biographischer Text teilweise von Robert geschrieben worden ist. Auch ist es nicht unwahrscheinlich, daß er poetische Beiträge für die von seinem Vater herausgegebenen »Erinnerungsblätter« lieferte**. In den letzten Jahren war er an der von seinem Bruder Karl in Schneeberg verlegten neuen Ausgabe von E. Forcellinis »Totius latinitatis thesaurus« beschäftigt. Er mußte „tüchtig mit korrigieren, exzerpieren, aufschlagen, die Gruterischen Inskriptionen durchlesen", er hatte „die ganze Bibliothek durchstöbern müssen und viele ungedruckte Kollektaneen von Gronow, Gräve, Scaliger, Heinsius, Barth, Daum usw. gefunden". „Die Arbeit ist interessant", setzt er in seinem Briefe an Flechsig hinzu, „man lernt viel daraus, und mancher Pfennig fließt mehr in die Tasche. Ich bekomme einen Taler für jeden Druckbogen; übrigens arbeiten alle ausgezeichneten Philologen daran."

Auch mit musik-philosophischen Untersuchungen muß sich Schumann schon während seiner Schulzeit befaßt haben. Er erwähnt das flüchtig in einem Briefe (Heidelberg den 9. November 1829) an Wieck. „Schon seit Jahren fing ich eine »Ästhetik der Tonkunst« an, die ziemlich weit gediehen war, fühlte hernach aber recht wohl, daß es mir an eigentlichem Urteil und noch mehr an Objektivität fehlte, so daß ich hier und da fand, was andere vermißten, und umgekehrt." Auch hiervon sind einige Teile erhalten.

Von den aus Schumanns letzten Schuljahren erhalten gebliebenen Aufsätzen und Gedichten sind einige*** im Nachtrage mit zum Abdruck gebracht. Wenn sie natürlich auch noch nicht auf der geistigen und literarischen Höhe der späteren Zeit stehen, so zeigen sie aber doch Schumanns schriftstellerische und dichterische Begabung auf das deutlichste. Für einen Siebenzehnjährigen sind es jedenfalls außerordentlich talentvolle Leistungen. —

Am 15. März 1828 bestand Schumann, noch nicht achtzehn Jahre alt, die Reifeprüfung mit dem Zeugnis eximie dignus und bezog die Universität Leipzig, um auf den Wunsch seiner Mutter Jura zu studieren,

---

* Nach der Übersiedlung des Dr. Carus nach Leipzig (1828) setzte Schumann den anregenden Verkehr in seinem Hause fort — wo man ihn nach wie vor mit dem Scherznamen „Fridolin" nannte. Dem ihm so wohlwollend gesinnten Ehepaare verehrte er gleich nach der Veröffentlichung die Fis-moll-Sonate und die Kreisleriana — jetzt ein um so wertvollerer Besitz der Familie, als die ersten Ausgaben äußerst selten geworden sind.

** Das Schumannmuseum besitzt alle Jahrgänge; es hat sich aber keins der dort veröffentlichten Gedichte mit Bestimmtheit als ein Rob. Schumannsches erkennen lassen.

*** Vergl. hierzu Jansen »Aus R. Schumanns Schulzeit«. Zeitschrift »Musik« (Schuster & Löffler, Berlin) 1906, 2. Juliheft. Der Aufsatz gibt eine Übersicht über das aus dieser Zeit Erhaltene.

„innerlich aber fest entschlossen, ausschließlich Musik zu betreiben"*. Seinem Freunde G. Rosen (in Heidelberg) gesteht er in der ersten Zeit, noch keine Vorlesung besucht, „ausschließlich in der Stille gearbeitet, d. h. Klavier gespielt, etliche Briefe und Jean-Pauliaden geschrieben zu haben". Unterm 13. Juni schreibt er der Mutter: „In einem benachbarten Dorfe Zweinaundorf, in der schönsten Umgebung von ganz Leipzig, bin ich oft ganze Tage allein gewesen und habe gearbeitet, gedichtet usw." In Heidelberg (Ostern 1829 bis Michaelis 1830) war es wohl nicht viel anders. Sein Studienfreund, der musikalisch sehr begabte August Lemke aus Danzig, sagt in seinen handschriftlichen Erinnerungen an Heidelberg, daß Schumann schon damals „seinen Beruf zum hervorragenden Musiker" offenbart habe. „Im Konzerte des Musikvereins erfreute er die Zuhörer durch glänzenden Vortrag der Variationen von Moscheles über den Alexandermarsch. Er schrieb damals die seinigen über das Thema: Abegg**. Nebenher trieb er literarische und dichterische Studien und erfreute in unsern Privatzusammenkünften mit Weber aus Triest, G. Rosen, Schrey und Leo Wolf uns durch lyrische und musikalische Ergüsse. Sein Charakter war ernst aber liebenswürdig, doch herrschte schon damals die Neigung zum Romantischen, zuweilen Exzentrischen bei ihm vor, und seine Lebensweise war nicht immer geregelt." Schumanns Briefe an seine Mutter berichten mehrfach über Dichtungen. So nach ihrem Geburtstage. „Ich wollte Dir einen ganzen Liederkranz widmen, bin aber nur bis zum vierten gekommen, will sie aber Dir nächstens schicken" (4. Dezember 1829). „Manchmal kommt auch wieder einmal ein Gedicht ans Leben; macht Dir's Vergnügen, so schick' ich Dir hier und da eines" (24. Februar 1830). „Meine Idylle ist einfach und zerfällt in Musik, Jurisprudenz und Poesie" (1. Juli).

In Leipzig, wohin Schumann Michaelis 1830 zurückgekehrt war, um sich nun ganz der Musik zu widmen, trat er 1831 zuerst als Kritiker auf mit der Anzeige der Chopinschen Variationen in Finks »Allgemeiner musikalischer Zeitung«. Darauf brachte Herloßsohns »Komet« von 1832 und 1833 musikalische Aufsätze von ihm, das Leipziger Tageblatt von 1832 bis 1835 (und noch einmal 1840) einzelne Konzertankündigungen oder Berichte. Die »Neue Zeitschrift für Musik« trat am 3. April 1834 ins Leben, nachdem Schumann kurz vorher noch eine Nebenarbeit übernommen hatte: die musikalischen Artikel für Herloßsohns »Damen-Konversationslexikon«. Er schrieb 63 kurze Artikel*** zu den Buchstaben A, B und C, Banck und Ortlepp lieferten die Fortsetzung. Die 1837 von R. Glaser begründete Prager Zeitschrift »Ost und West« führte in ihren Ankündigungen unter den außerösterreichischen Mitarbeitern auch Schumann mit auf.

* Kastners biographischer Aufsatz.

** Ein Stammbuchblatt Schumanns an Lemke enthält in zierlichster Kleinschrift das Abegg-Thema in Form von zwei Halbbogen, deren Basis die Klavierbegleitung auf je zwei Systemen bildet. Darüber steht: „Je ne suis qu'un Songe" und das Datum: „Heidelberg 29. Aug. 30".

*** Vergl. Nachtrag Nr. 3 u. 4.

Im Jahre 1837 hatte Schumann schon einmal den Gedanken, seine musikalischen Aufsätze in Buchform herauszugeben. Unterm 18. Mai schrieb er an Zuccalmaglio, den „Dorfküster Wedel" aus seiner Zeitschrift: „Sodann hätte ich einmal bei Ihnen angepocht, ob wir nicht unsre frühern und zukünftigen Gedanken über Musik, Sie Ihre Wedeliana, ich meine Davidsbündlereien, in einem besondern Doppelwerke ediren wollten. Um manches wäre es schade, sollte es in einer Zeitschrift untergehen. Die Verleger wären nahe und meine Brüder. Es käme dann nur auf eine interessante Form der Verschmelzung an, und wir müßten uns darüber noch weiter verständigen. . . . Oft ist mir, als lebte ich nicht lange mehr, und so möchte ich noch einiges wirken." Der Gedanke wurde aber nicht verwirklicht.

Im folgenden Jahre brachte Schumann einen schon länger gehegten Plan zur Ausführung, zu dem ihn Erwägungen verschiedener Art drängten: nach Wien überzusiedeln und sich dort einen größern Wirkungskreis zu schaffen. In Wien, wo seiner Meinung nach die Zeitschrift einen bedeutenden Aufschwung nehmen mußte, glaubte sich Schumann eine sichere Existenz gründen zu können; dann würde, wie er hoffte, der alte Papa „nach und nach schmelzen", und „eines der herrlichsten Mädchen, das je die Welt getragen", sein werden*.

So traf er denn Anfang Oktober voll schöner Hoffnungen in Wien ein, wo er aber schon in den ersten Tagen über offne und geheime Gegner zu klagen fand. Auch behagte ihm Wiens geistige Atmosphäre nicht, und er gesteht sich ein, daß er „lange und allein da nicht leben möchte, wo ernstere Menschen und Sachen wenig gesucht und wenig verstanden werden". Die erste, von der polizeilichen Zensurbehörde an den „Ausländer" gestellte Bedingung: daß sich ein österreichischer Verleger an die Spitze der Musikzeitung stellen müsse, war nicht zu erfüllen; die Verleger gingen nicht darauf ein, da sie, wie Schumann meinte, „für ihren Strauß, Proch usw. fürchteten". Überhaupt rief das Vorgefühl, daß der eigentliche Zweck seiner Reise verfehlt war, und der schleppende Gang der Verhandlungen gleich anfangs eine Verstimmung in ihm hervor, die ihm das Fremde doppelt fremd und im ungünstigsten Licht erscheinen ließ.

Als Schumann immer mehr die Wahrnehmung machte, daß Wien nicht der geeignete Boden für sein Streben war, und daß er wie auch seine Zeitung „nicht dahin paßten", faßte er endlich den Entschluß, nach Leipzig zurückzukehren. Seinen Unmut über die Wiener Kunstverhältnisse sprach er in den letzten Wochen auch öffentlich aus. Zuerst in dem »Paulus«-Bericht vom 2. März**, dann in einer Korrespondenz vom 5. April, worin er den in Wien allgemein bespöttelten Pianisten Micheuz (der sich beim Spielen auch des Ellbogens, als einer dritten Hand, bediente) in Schutz nahm***.

---

* Vergl. hierzu Briefe Sch.s an Vesque v. Püttlingen v. 26. 5. 38 (Neue Folge, 2. Aufl., S. 120); v. 15. 7. 38 (N. F., S. 125); v. 26. 8. 38 (N. F., S. 135).

** S. Bd. II, S. 151.

*** S. Nachtrag Nr. 63.

Hatte Schumann in diesen Berichten dem Wiener Kunstpublikum seine Meinung deutlich genug ausgesprochen, so bekam's die hohe Polizei- und Zensurbehörde auf humoristische Weise von ihm. Er schlug ihr ein Schnippchen dadurch, daß er die damals in Wien verbotene Marseillaise in seinen »Faschingsschwank« einschmuggelte.

Anfang April 1839 war Schumann wieder in Leipzig. Die Entfernung von der Zeitschrift war ihm „wohltätig" gewesen, wie er meinte; jetzt aber „lachte sie ihn wieder so jugendlich an" wie zu der Zeit ihrer Gründung. Die Redaktion nahm er sofort wieder auf. Daß es ihm nicht an Stoff zu Aufsätzen für die Zeitschrift fehlte, beweist sein „Projektenbuch", worin u. a. folgende unausgeführt gebliebene Arbeiten angemerkt sind: „Briefe über Shakespeare als Musiker"; „Alphabetisch fortlaufende Biographien aller ausgezeichneten Musiker, die kurz, aber scharf und blühend geschrieben sein müssen"; „Auf Cherubini wieder hinzuweisen"; „Die Haslingersche Ausgabe der Sonaten von Beethoven in einem schönen Aufsatz zu besprechen"; „Charakteristik der musikalischen Schriftsteller und Kritiker der Gegenwart"; „Über das Komponieren ohne und am Instrument"; „Die Erziehung eines vollkommenen Musikers".

Zur Vervollständigung der Reihe seiner Nebenarbeiten ist noch zu erwähnen, daß er in den Jahren 1840 und 1841 für die Brockhaus' »Deutsche Allgemeine Zeitung« die Konzertberichte schrieb*. Auch an der »Allgemeinen Wiener Musikzeitung« scheint er Mitarbeiter gewesen zu sein, wenigstens nach der redaktionellen Ankündigung des zweiten Jahrganges. Nach Kastners Angabe war er auch Mitarbeiter an der Pariser »Revue et Gazette musicale«, doch hat dies eine Durchsicht der Jahrgänge (durch Jansen) 1834—1839 nicht bestätigt.

Nachdem Schumann die Redaktion der Zeitschrift bis Ende Juni 1844 geführt hatte, gab er sie an Oswald Lorenz ab. Im Januar 1845 wurde Franz Brendel Eigentümer und Redakteur. Daß Schumanns Interesse an der Zeitschrift und an der Kritik später noch dasselbe war, und daß er die langgewohnte Tätigkeit manchmal vermißte, geht aus der gesprächsweise hingeworfenen Äußerung (die Brendel berichtet) hervor, daß er sich entschließen könnte, die Zeitschrift aufs neue zu übernehmen.

Im März 1846 erbat sich Schumann von Härtel die Nummer der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« mit seinem ersten Chopinartikel**; „ich brauche sie gerade zu einer Arbeit, die ich jetzt vorhabe", schreibt er. Vielleicht beabsichtigte er schon damals eine Sammlung seiner kritischen Arbeiten. Aber erst sechs Jahre später kam dieser Gedanke zur Ausführung. In einem Briefe vom 3. Juni 1852, worin er Härtel den Verlag der gesammelten Schriften anträgt, heißt es: „Ich kam vor einiger Zeit ins Lesen alter Jahrgänge meiner musikalischen Zeitschrift. Das ganze Leben bis zur Zeit, wo Mendelssohn in höchster Blüte wirkte, entfaltete sich immer reicher vor mir. Da fuhr es mir in den Sinn: ich

* S. Nachtrag, Nr. 62, 64—67 und Anm. 587.
** S. Ges. Schriften Nr. 1.

wollte die zerstreuten Blätter, die ein lebendiges Spiegelbild jener bewegten Zeit geben, die auch manchem jüngeren Künstler lehrreiche Winke geben über Selbsterfahrenes und Erlebtes, in ein ganzes Buch sammeln zum Andenken an jene Zeit, wie auch an mich selbst. Schnell machte ich mich an die Arbeit, die eine bedeutende wurde wegen der großen Anhäufung des Materials. Nun habe ich sie so ziemlich beendet, kann das Ganze überschauen. Es würden nach meiner Schätzung etwa zwei Bände, jeder zu fünfundzwanzig bis achtundzwanzig Druckbogen werden. . . . . . Wegen des Honorars bin ich nicht im Zweifel, daß wir uns darüber verständigen, weiß ich nur einmal, daß Sie überhaupt auf den Antrag einzugehen gewillt sind." Nachdem Härtel den Verlag abgelehnt hatte, wandte sich Schumann im Januar 1853 zunächst an Senff und, als dieser jedenfalls auch abgelehnt hatte, am 17. November* an G. Wigand, nachdem er inzwischen die Arbeit vollendet hatte, mit folgenden Worten: „Ich habe, von vielen meiner Freunde dazu aufgefordert, meine literarischen Arbeiten über Musik und musikalische Zustände der letztvergangenen Zeit zusammengestellt, überarbeitet und mit Neuem vermehrt und möchte, was zerstreut und meistens ohne meine Namensunterschrift in den verschiedenen Jahrgängen der Neuen Zeitschrift für Musik erschienen, als Buch erscheinen lassen als ein Andenken an mich, das vielleicht manchen, die mich nur aus meinem Wirken als Tonsetzer kennen, von Interesse sein würde. Es liegt mir nicht daran, mit dem Buche etwa Reichtümer zu erwerben; aber daß es unter gute Obhut käme, wünschte ich allerdings. Auf der Beilage finden Sie eine genaue Angabe des Inhalts, wie ich Sie auch bitten würde, den beigelegten, das Buch einleitenden Worten eine Durchsicht zu gönnen."

Wigand nahm an**.

Kurz vorher, im Oktober 1853, war Schumann noch einmal zu einer öffentlichen Kundgebung angeregt durch den Besuch des jungen Brahms in Düsseldorf. Seinen Aufsatz »Neue Bahnen«*** sandte er vor dem Abdruck in der »Neuen Zeitschrift« erst Joachim zu.

Mit dieser Kundgebung fand Schumanns kritische Tätigkeit einen Abschluß, der ihrem Anfange schön entspricht. Wie das erste Wort des Jünglings, so sollte auch das letzte des Mannes ein Prophetenwort sein — dort galt es Chopin, hier Brahms.

Nach der Rückkehr von einer holländischen Reise am 22. Dez. 1853 legte Schumann die letzte Hand an die »Gesammelten Schriften«, deren Herausgabe in vier Bänden zur Ostermesse 1854 mit dem Verleger vereinbart war. „Es macht mir Freude, zu bemerken (schrieb er am 17. Jan. 1854 an Strackerjan), daß ich in der langen Zeit, seit über zwanzig Jahren, von den damals ausgesprochenen Ansichten fast gar nicht abge-

---

* Jansen datiert den Brief an Wigand 17. Nov. 1852, doch ist dies sicher ein Druckfehler, wie auch ein Brief an Karl Voigt vom 16. 11. 53 beweist, in dem Schumann Voigt um Vermittlung bei Wigand bittet. „Die Arbeit ist nun vollendet, und es hat eine strenge Sichtung stattgefunden."

** Im Jahre 1883 erwarben Breitkopf & Härtel das Verlagsrecht.

*** S. Nachtrag, Nr. 36.

wichen bin. Ich hoffe, daß ich Ihnen diesmal von einer ganz neuen Seite bekannt werde.“ Dasselbe schrieb er auch am 6. Febr. an Dr. R. Pohl, der damals einen Bericht geschrieben hatte, den Schumann nicht billigte: „Noch eins: ich habe, so lang ich öffentlich schrieb, es für meine heilige Pflicht gehalten, jedes Wort, das ich aussprach, auf das strengste zu prüfen. Ich habe jetzt auch die freudige Genugtuung, bei der neuen Ausgabe meiner Schriften fast alles unverändert stehen lassen zu können.“

Von seinen Versen hat Schumann nur einzelne in der Zeitschrift veröffentlicht. Aus dem Jahre 1844 hört man von einer Dichtung über den Kreml. Er schrieb gelegentlich gern Gedichte, namentlich zum Geburtstage Klaras. Sein Sinn für Dichtkunst gab sich ferner in dem feinen Verständnis kund, mit dem er die Mottos in der Zeitschrift und die Texte seiner Lieder auswählte. Auch ging daraus eine unvollendet gebliebene Arbeit hervor, die in seine Düsseldorfer Zeit fällt. Schon in frühern Jahren beabsichtigte er eine möglichst vollständige Zusammenstellung aller dichterischen Aussprüche über Musik von der ältesten bis auf die neuste Zeit. Er hatte für diese Sammlung — die er »Dichtergarten« nannte — bereits Auszüge aus Shakespeare und Jean Paul gemacht. Nun wollte er auch die Bibel, sowie die griechischen und lateinischen Klassiker zu diesem Zweck durchforschen. Joachim meldete er unter dem 6. Febr. 1854: „In der Zeit hab ich immer wieder an meinem »Garten« gearbeitet. Er wird immer stattlicher; auch Wegweiser habe ich hier und da hingesetzt, daß man sich nicht verirrt, d. h. aufklärenden Text. Jetzt bin ich in die uralte Vergangenheit gekommen, in Homer und das Griechentum. Namentlich im Plato habe ich herrliche Stellen entdeckt.“

Aber dieser, mit so viel Liebe gehegte Plan sollte nicht mehr ausgeführt werden können. Schumanns geistiger Zustand verschlimmerte sich zusehends. Nicht ohne Bewegung kann man seine letzten Worte an Joachim lesen: „Nun will ich schließen. Es dunkelt schon.“ Ja es dunkelte, und bald brach die Nacht über ihn herein. Die schon seit längerer Zeit bemerkten vereinzelten Anzeichen von Geisteskrankheit hatten die Besorgnis der Ärzte erregt; in den letzten Wochen steigerten sie sich in der traurigsten Weise. Schumann glaubte fortwährend Musik zu hören, bald Engelmusik, bald das Toben der Hölle. Einmal erzählte er, ihm sei ein von Franz Schubert gesendeter Engel erschienen und habe ihm die Melodie vorgesungen, über der jener gestorben sei, mit dem Auftrag, sie aufzuzeichnen, was auch geschehen sei.

Es war am 27. Februar, als er, von einem seiner qualvollen Angstzustände erfaßt, sich der sorgsamen und liebevollen Aufsicht, unter der er gehalten wurde, zu entziehen wußte, auf die Rheinbrücke ging und sich in die eisigen Fluten stürzte. Er wurde trotz seiner heftigen Gegenwehr gerettet, um — einem traurigen und trostlosen Dasein wiedergegeben zu werden. Am 4. März nahm ihn die Heilanstalt des Dr. Richarz in Endenich bei Bonn auf. Das Erscheinen der Schriften wurde ein Lichtblick für ihn; im September schrieb er an seine Gattin: „Freude hat es mir gemacht, daß die gesammelten Schriften vollständig erschienen.“

Im Mai 1854 war das Werk zur Versendung gekommen. Der Verleger machte in einem vorgehefteten Zettel bekannt, daß die Herausgabe bereits im vorigen Jahre (also 1853) mit Schumann verabredet, und daß die Auswahl und Redaktion ganz von ihm vollendet gewesen sei, als der Druck begonnen habe. Dieser begann übrigens noch vor Ausbruch der Krankheit, nicht erst, wie Jansen annahm, gleichzeitig; die letzten Wochen, das hat sich inzwischen herausgestellt, hat Schumann sogar noch Korrektur gelesen. Diese Tatsache ist denn auch mitbestimmend dafür gewesen, in vorliegender Auflage die erste, von Schumann in allen Einzelheiten für richtig gehaltene Form und Auswahl wiederherzustellen. Jansen würde genau so gehandelt haben. —

* * *

Nach diesem geschichtlichen Überblick nun hier auch

die Bedeutung Schumanns als Musikschriftsteller

zu würdigen, hält der Herausgeber nicht für seine Aufgabe, um so mehr, als dies von hochanerkannten Musikschriftstellern bereits und in maßgebender, geistvoller Weise geschehen ist. Es sei aber zum Schluß gestattet, auf die bedeutendere Schumannliteratur hierüber kurz hinzuweisen:

H. Abert, »Robert Schumann«. 1910, 2. Aufl., S. 70 ff. Berlin, „Harmonie".
„Beide, der schaffende und ästhetisierende Künstler (in Schumann) streben danach, durch Überwindung des zeitgenössischen seichten Schlendrians einer vertieften Kunstauffassung eine Gasse zu bahnen. . . . Den poetischen Vorzügen des Schriftstellers fügt der Mensch noch einen weiteren hinzu: die feine Herzensbildung."

H. Deiters, »Über R. Schumanns Gesammelte Schriften«. »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« 1893, S. 355 ff. (und »Allg. Musikzeitung« 1865, Nr. 47—49).
„Man kann noch heute gute Kenner und begeisterte Verehrer R. Schumanns finden, denen es fast unbekannt ist, daß der herrliche Tondichter zugleich einer unserer besten musikalischen Schriftsteller war."

Kretzschmar, Herm., »Schumann als Ästhetiker« (1906) in »Gesammelte Aufsätze« II. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1911.
„Selbst Spitta beschränkt sich in seiner Abhandlung (s. weiter unten), die im allgemeinen als das hervorragendste Stück der neueren Literatur über Schumann gelten muß, darauf, die Schönheit und den Reichtum seines Stils zu beleuchten und den poetisierenden Charakter seiner Kritiken auf Berechtigung, Tragweite und historischen Untergrund zu untersuchen. Und doch liegt die Hauptbedeutung von Schumanns Schriften in ihrem ästhetischen Gehalt. Die Tatsache, daß sie in mehrfachen Gesamtausgaben vorliegen, beweist, daß sie, obwohl die Mehrzahl der kritisierten Komponisten und Kompositionen vergessen oder interesselos geworden ist, immer noch stark fesseln. Das kommt von ihren schriftstellerischen, man darf sagen novellistischen Reizen, von der frischen Individualität, durch die sie sich lesen wie Skizzen von Dickens und Rosegger. Schumann ist unter den Komponisten des 19. Jahrhunderts ein vorzüglich unterrichteter und der konkreteste Ästhetiker, als solcher aber bei weitem nicht genügend gewürdigt" (s. a. Anmerkung 500).

La Mara, »R. Schumann« in »Musikalische Studienköpfe« I. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

„Jedenfalls gebührt Schumann das große Verdienst, die Literatur der Musik angenähert zu haben, indem er die musikalische Kritik zu einem literarischen Gegenstande umschuf."

Leichtentritt, Hugo, »Schumann als Schriftsteller«. »Signale« 1910, Nr. 23.

„Ist nun Schumann auch schließlich als Musiker groß geworden, tritt seine Schriftstellerei schließlich hinter den Kompositionen zurück, so ist nichtsdestoweniger seine schriftstellerische Tätigkeit im Nebenamt dermaßen bedeutsam und originell, daß man den Künstler Schumann nicht genügend kennt, wenn man seine Schriften nicht gelesen hat."

Liszt, F., »Robert Schumann«. »Ges. Schriften« II, S. 115 ff. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

„So gern wir mit Aufmerksamkeit Schumann in allen Spezialitäten seiner kritischen Werkstätte belauscht hätten, müssen wir uns begnügen, den aus seinen Gesammelten Schriften empfangenen Totaleindruck und unsere Stimmung für den Autor selbst zu vergegenwärtigen, deren Hauptzüge sind: Aufrichtige Achtung vor seiner Integrität und sympathische Bewunderung seines Wirkens."

Noren-Herzberg, »Schumann als Schriftsteller«, s. Schumannheft der »Musik«, 1906.

„Die Bedeutung Schumanns als Musikschriftsteller beruht darauf, daß er als hochbegabter produktiver Musiker in einem Zeitpunkt sich der musikalischen Kritik als Beruf zuwandte, wo eine einseitig fortgeschrittene ästhetische Bildung eine musikalisch-ästhetische Erziehung dringend nötig machte."

Schrattenholz, »Schumann als Schriftsteller«. Leipzig 1880, Breitkopf & Härtel.

„Schumanns Schriften sind eine der bedeutendsten Erscheinungen, welche wir in der vaterländischen Musikliteratur überhaupt besitzen."

Schumann, Alfred, »Der junge Schumann«. Leipzig 1910, Inselverlag. (Der Vater Rob. Schumanns, der Buchhändler August Sch., ist besprochen):

„Im allgemeinen finden wir hier dieselbe Geläufigkeit des Stils, dieselbe Knappheit des Ausdrucks, denselben Wechsel von dramatischen, erzählenden und beschreibenden Elementen innerhalb eines Stückes, wie sie die Dichtungen von ‚Florestan und Eusebius' (= R. Schumann) auszeichnen."

Seidl, Arthur, »Rob. Schumann und die Neudeutschen«. »Wagneriana« II. Berlin 1901, Schuster & Löffler.

„Es ist uns das Bewußtsein verloren gegangen, daß Schumann, und zwar nicht in erster Linie als Komponist, sondern als Schriftsteller, der ‚Vorreiter' der neudeutschen Musikrichtung gewesen ist."

Spitta, Phil., »Über Robert Schumanns Schriften«. »Deutsche Rundschau« 1894, S. 382 ff.

„Die Aufgabe älterer Musikschriftstellerei war, durch Zergliederung zu lehren. Schumann hat in vollendeter Weise gezeigt, wie sich durch dichterisches Nachschaffen ein musikalischer Eindruck bewirken läßt, den nur das künstlerische Ganze gewährt."

Wasielewski, J., »Biographie R. Schumanns«, 4. Aufl., S. 126 ff. Leipzig Breitkopf & Härtel. 1906.

„Niemand wird Schumanns schriftstellerischer Tätigkeit außerordentliche Anerkennung versagen."

Wild, Irene, »Schumann als Schriftsteller«. Aufsatz in der »Allg. Musikzeitung« 1906.

„Aber viel zu wenig verbreitet sind noch heute Schumanns gesammelte Schriften, die für jeden Freund der Musik, ja für jeden Kunstfreund und Gebildeten überhaupt eine Quelle immer neuen Lernens und Genießens werden könnten. . . . Schumann ist der erste Tondichter, der nicht nur musikalisch, sondern auch literarisch hervortritt, und zwar geschieht das, wie in der Musik, mit seiner vollen, höchst eigenartigen Persönlichkeit."

Auszüge aus Schumanns Schriften nebst Einleitungen bringen u. a. Batka, »Aus Schumanns Schriften«, »Kunstwart« 1906. Jansen, »Die Davidsbündler«, Leipzig 1883. Kerst, »Schumannbrevier«, Berlin, Schuster & Löffler. H. Simon, »Ges. Schriften«, Reclam. Erler, Anhang zu »Schumanns Leben in Briefen«, Berlin 1887. Schellenberg, »Aphorismen«, Weimar 1912, Kiepenheuer.

Es ist dies nur eine Auswahl aus den sehr zahlreichen Urteilen über Schumanns schriftstellerische Tätigkeit, aber sie beweist zur Genüge, welche große Bedeutung dieser steigend zuerkannt werden muß und wird. Möchte auch die neue Auflage seiner Schriften ein kleines Scherflein hierzu beitragen dürfen!

Der Herausgeber.

Inhaltsübersichten.

A. Laufende Reihe.

I.

Gesammelte Schriften*.

(Aufsätze, Kompositions- und Konzertbesprechungen in der von Schumann gewählten Reihenfolge.)

Erster Band.

		Seite
1. Ein Werk II [v. Chopin]	[K.S.; Finks »Allg. Musikztg.« 1831]**	5
2. Theodor Stein [Konzert]	[Eusebius; Zt. 1, 14]	7
3. Aus den kritischen Büchern der Davidsbündler***:		
I. 1—3 Studien für das Pianoforte von J. N. Hummel	[Eus., Florestan, Raro; Zt. 1, 73]	9
II. 1, 2 Heinrich Dorns Tonblumen	[Eus., Fn.; Zt. 1, 97]	13
4. Konzert. Henri Vieuxtemps und Louis Lacombe	[Fn.; Zt. 1, 31]	14
5. Kirchenaufführung in Leipzig: »Christus am Ölberg.« Kyrie und Gloria aus der »Missa solemnis« von Beethoven	[—; Zt. 1, 8]	16
6. Aus Meisters Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dicht-Büchlein	[Fn., Eus., Raro; nicht aus einer Musikzeitschrift]	17
7. Zur Eröffnung des Jahrganges 1835	[—; Zt. 2, 2]	37
8. Fastnachtsrede von Florestan	[—; Zt. 2, 116]	39

* Es ist dies mit Ausnahme des Aufsatzes 20 (s. Anm. dort) genau die Schumannsche Reihenfolge. Die 1. Auflage erschien in 4 Bänden. Band 2 begann mit Aufsatz 31, Band 3 mit Aufsatz 60 und Band 4 mit Aufsatz 94. Die laufenden Nummern waren dort nicht verwendet, sie wurden hier nur der leichtern Handhabung wegen hinzugefügt. Die Titelfassung, teilweise abweichend in der Zeitschrift, wurde hier in der Fassung der 1. Auflage der Schriften gegeben und zwar in der Hauptsache nach den Titeln im Texte, die von den in dem Inhaltsverzeichnis wieder abweichen. Die genaue chronologische Reihe s. S. XXXIV.

** Die eckige Klammer enthält die ursprüngliche Unterschrift und nach dem Semikolon den ursprünglichen Standort. Die Unterschriften Florestan, Eusebius und Raro kommen in der Zeitung in verschiedenster Weise abgekürzt vor, hier nur: Fn., Eus. und Raro gebraucht. Die von Schumann in seine »Gesammelten Schriften« mit aufgenommenen Unterschriften sind den einzelnen Aufsätzen auch in der vorliegenden Ausgabe belassen worden, erscheinen also dort noch einmal.

*** Diese Aufsatzüberschrift kehrt bei Nr. 11 wieder, und so ist es in zahlreichen andern Fällen. Die Zusammenstellung der gleichartigen Überschriften findet man in der alphabetischen Reihe (Inhaltsübersicht B, S. XXXII).

Erster Band.

			Seite
9.	Ferdinand Hiller [Etüden]	[2; Zt. 2, 5]	42
10.	Kompositionen von J. Ch. Keßler	[Raro; Zt. 1, 113]	52
11.	Aus den Büchern der Davidsbündler: Sonaten für Pianoforte. 1—4	[Euſ., Fn., Raro, R. S.; Zt. 2, 125. 133. 145]	55
12.	»Die Weihe der Töne«, Sinfonie von Spohr	[R. Sch.; Zt. 2, 65]	65
13.	Die dritte Sinfonie von Ch. G. Müller	[Fn.; Zt. 2, 48]	66
14.	Sinfonie von H. Berlioz	[R. Schumann; Zt. 3, 33. 37. 41. 45. 49]	69
15.	Neue Sonaten für das Pianoforte	[12. Euſ., Fn. 2; Zt. 3, 158. 161]	91
16.	Kritiſche Umſchau [Duo f. Pfte., Septett und Lieder]	[12. 2, 22; Zt. 1, 1; 2, 69. 202; 3, 14]	94
17.	»Die Wut über den verlorenen Groſchen«, Rondo von Beethoven	[Fn.; Zt. 2, 73]	100
18.	Der Pſychometer [Humoreske]	[Fn.; Zt. 1, 62]	101
19.	Charakteriſtik der Tonarten	[—; Zt. 2, 43]	105
20.	Kürzeres und Rhapſodiſches für Pianoforte*	[2; Bd. 2, 153]	106
21.	Aphorismen	[Fn., Raro; Zt. 1, 148. 150]	112
22.	Das Komiſche in der Muſik	[Fn.; Zt. 1, 10.]	112
23.	J. Moſcheles [Konzert]	[—; Zt. 3, 130]	114
24.	Schwärmbriefe	[Euſ.; Zt. 3, 126. 151]	116
25.	Sonaten für Pianoforte	[—; Zt. 3, 207]	123
26.	Aphorismen	[Euſ., Fn., Raro; Zt. 1, 147. 148]	125
27.	Monument für Beethoven. 4 Stimmen	[Fn., Euſ., Raro, Jonathan; Zt. 4, 211]	131
28.	Die Preisſinfonie	[Zt. 5, 147. 151]	136
29.	Ouvertüre zum »Märchen von der ſchönen Meluſina«	[2; Zt. 4, 6]	142
30.	Kritiſche Umſchau:		
	I. Ouvertüren	[2. 12; Zt. 1, 38. 4, 10]	144
	II. Konzerte für Pianoforte mit Orcheſter	[2. 12. Fn., Euſ., Jonathan; Zt. 4, 71. 77. 83. 92. 110. 122. 137]	147
	III. Trios	[R. S.; Zt. 5, 4. 15. 25. 40. 48. 51. 203]	168
	IV. Duos	[R. Schumann; Zt. 4, 191]	180
	V. Kapriccios und andere kürzere Stücke	[2. 12. 22; Zt. 4, 150. 157. 167. 173. 182]	183
31.	Aus den Büchern der Davidsbündler: I. Etüden, II. Tanzliteratur	[Rob. Schumann; Zt. 4, 193. 63]	197
32.	Etüden für das Pianoforte	[Rob. Schumann; Zt. 4, 16. 24. 33. 134]	204
33.	Die Pianoforte-Etüden ihrem Zweck nach geordnet	[R. Schumann; Zt. 4, 45]	214

* Der Aufſatz iſt den Schumannſchen Jahresüberſichten entſprechend hierher geſetzt; im Text war er nachträglich am Schluſſe des 2. Bandes abgedruckt.

Erster Band.

		Seite
34. Variationen für Pianoforte. 1.—3. Gang	[—; Zt. 5, 63, 67, 79]	219
35. Phantasien, Kapricen usw. für Pianoforte. 1.—3. Zug	[—; Zt. 5, 115. 127. 131]	231
36. Rondos für Pianoforte	[22; Zt. 6, 163]	239
37. Wm. Sterndale Bennett	[Eus; Zt. 6, 2]	245
38. Museum [Komp. v. Davidsbündlern]	[Eus., Fn., Jeanquirit; Zt. 7, 69. 87. 135. 199]	247
39. Bericht an Jeanquirit in Augsburg	[F. F.; Zt. 6, 159]	256
40. Aus den Büchern der Davidsbündler: Der alte Hauptmann [poet. Skizze]	[A. d. B. d. Dv.; Zt. 6, 23]	261
41. Sinfonien	[Die Red.; Zt. 7, 111]	263
42. Musikfest in Zwickau. Am 12. Juli 1837	[S.; Zt. 7, 31]	265
43. Kirchenaufführung in Leipzig. Am 23. Juli 1837	[—; Zt. 7, 36]	267
44. Lied und Gesang	[2 und Sch.; Zt. 5, 143. 167. 175. 200]	268
45. Für Pianoforte	[2; Zt. 7, 58]	274
46. Kammermusik: Duos, Trios und Quartette	[R. S.; Zt. 7, 61. 65. 71]	275
47. Kompositionsschau:		
I. Konzerte für das Pianoforte	[12. R. Schr.; Zt. 6, 35. 49. 64]	281
II. Etüden für das Pianoforte	[12. 22. R. Sch.; Zt. 7, 39. 47]	286
III. Rondos für Pianoforte. 1. und 2. Reihe	[—; Zt. 4, 208. 216]	291
IV. Variationen für Pianoforte	[—; Zt. 6, 175]	296
V. Phantasien, Kapricen usw. für Pianoforte	[22; Zt. 6, 188. 207]	299
48. Ältere Klaviermusik	[22; Zt. 6, 40]	305
49. Sonaten für das Pianoforte	[22; Zt. 7, 126]	306
50. Fragmente aus Leipzig. I—V	[— u. R. Sch.; Zt. 5, 104. 6, 144. 209. 7, 73]	308
51. Traumbild [Gedicht]	[A. L.; Zt. 9, 95]	327
52. Franz Schuberts letzte Kompositionen	[R. S.; Zt. 8, 177]	327
53. Ouvertüren	[12; Zt. 8, 15]	331
54. Erster Quartett-Morgen	[R. S.; Zt. 8, 181]	333
55. Zweiter Quartett-Morgen	[R. S.; Zt. 8, 193]	336
56. Dritter Quartett-Morgen	[R. S.; Zt. 9. 42]	340
57. Vierter und fünfter Quartett-Morgen	[R. S.; Zt. 9, 51]	343
58. Sechster Quartett-Morgen	[R. S.; Zt. 9, 79]	345
59. Rondos für Pianoforte	[22; Zt. 7, 138]	347
60. Etüden für Pianoforte	[22. R. S.; Zt. 8, 21. 97. 169. 201]	353
61. Kompositionen von Leopold Schefer	[R. Schumann; Zt. 9, 64]	363
62. Phantasien, Kapricen usw. für Pianoforte. 1.—3. Reihe	[22. R. S.; Zt. 7, 166. 189. 9, 56, 72. 179. 192]	364
63. Rückblick auf das Leipziger Musikleben im Winter 1837—1838	[R. S.; Zt. 8, 107. 110. 115]	373
64. Zum neuen Jahr 1839	[R. S.; Zt. 10, 1]	383

Erster Band.

Seite

65. Konzerte für Pianoforte . . . . [—; Zt. 10, 6] 385
66. Etüden für das Pianoforte . . . . . . [S.; Zt. 10, 73. 77] 388
67. Mendelssohns »Paulus« in Wien . . . [R. Schumann; Zt. 10, 87]. . . . 393
68. Sonaten für das Klavier . . . . [R. S.; Zt. 10, 134. 137] 394
69. Die Teufelsromantiker . . . . [—; Zt. 10, 131] 400
70. Ältere Klaviermusik . . . . [R. S.; Zt. 10, 153] 400
71. Phantasien, Kapricen usw. für Pianoforte. [R. S.; Zt. 10, 153. 166. 174. 183. 197. 205. 11, 143, 161] . . . 404
72. Konzertouvertüren für Orchester . . . . [R. Schumann; Zt. 10, 185] . . . 419
73. Neue Sinfonien für Orchester . . . . . [12; Zt. 11, 1. 17]. 424
74. Norbert Burgmüller [Kompos.]. . . . . [12; Zt. 11, 70]. 430
75. Etüden für das Pianoforte . . . . . . [R. S.; Zt. 11, 97. 121] 433
76. Kamilla Pleyel. I und II. [Konzert]. . [11. Fn.; Zt. 11, 152, 155] . . . 444
77. Erinnerung an eine Freundin . . . . . [Euf.; Zt. 11, 158]. 446
78. Sonaten für Pianoforte . . . . [12; Zt. 11, 185] 452
79. Zur Eröffnung des Jahres 1840. . . . [—; Zt. 12, 1] 459
80. Die C-dur-Sinfonie von Franz Schubert. [R. Sch.; Zt. 12, 81] 459
81. Konzertstücke und Konzerte für Pianoforte. [12; Zt. 12, 38]. 464
82. H. W. Ernst [Konzert] . . . . [12; Zt. 12, 30]. 466
83. Die vier Ouvertüren zu »Fidelio« . . . [Fn.; Zt. 12, 20] 468
84. »Die Zerstörung Jerusalems.« Oratorium von Ferdinand Hiller [Aufführung]. . . [12; Zt. 12, 120] 469
85. Alexis Lwoff [Konzert] . . . . [—; Zt. 12, 204] 470
86. Kürzere Stücke für Pianoforte . . . . . [12; Zt. 12, 166. 191. 198. 206] . 471
87. Franz Liszt. I und II. [Konzert] . . . [R. S.; Zt. 12, 102. 118] 478
88. Gutenbergfest in Leipzig . . . . [12; Zt. 13, 7] 485
89. Dänische Oper. . . . . [R. S.; Zt. 13, 49] 487
90. Mendelssohns Orgelkonzert . . . . . . [12; Zt. 13, 56]. 492
91. Drei gute Liederhefte . . . . [R. S.; Zt. 13, 119] 494
92. Trios für Pianoforte und Begleitung. . [12; Zt. 13, 3. 70. 197]. 497
93. Musikleben in Leipzig während des Winters 1839—1840 . . . . [S.; Zt. 12, 139. 143. 151. 154. 159] 501

Zweiter Band.

94. Neue Oratorien:
    I. Ferdinand Hiller [W. 24]: »Die Zerstörung Jerusalems« . . . . [22; Zt. 14, 2] 3
    II. Eduard Sobolewsky: »Der Erlöser« [12; Zt. 15, 1] 7
95. Neue Sonaten für das Pianoforte . . . [12; Zt. 14, 27. 39] 10
96. Etüden für das Pianoforte . . . . . . [L.; Zt. 14, 119. 175. 181] . . . 15
97. S. Thalberg [Konzert] . . . . [13; Zt. 14, 58]. 19
98. Kürzere Stücke für das Pianoforte . . . [22; Zt. 15, 17. 29. 33. 93. 118. 126. 133. 147] 20
99. Über einige korrumpierte Stellen in klassischen Werken . . . . [R. Schumann; Zt. 15, 149] . . . 33

Zweiter Band.

			Seite
100.	Die Abonnementkonzerte in Leipzig. 1840 bis 1841	[13; Zt. 13, 140. 144. 148. 156. 160. 163. 187. 207; 14, 12. 15. 53. 58. 88. 102. 106. 117]	38
101.	L. Bergers gesammelte Werke	[39; Zt. 16, 173]	63
102.	Etüden für Pianoforte	[39; Zt. 16, 102. 110. 127. 134]	66
103.	Preisquartett von Julius Schapler	[Fn; Zt. 16, 142]	71
104.	Streichquartette	[12; Zt. 16, 159]	73
105.	Die »Leonoren«-Ouvertüren v. Beethoven	[39; Zt. 16, 167]	76
106.	Drei Preissonaten	[Sch.; Zt. 16, 177]	79
107.	Liederschau	[12. W. Z.; Zt. 16, 207. 17, 9. 32]	83
108.	Trios für Pianoforte, Violine und Violincello	[39; Zt. 17, 1. 17. 45. 51]	86
109.	Deutsche Opern: I. »Adèle de Foix« von Blum, II. »Thomas Riquini« von Esser	D.—G.; Zt. 17, 79. 19, 41]	93
110.	»Johann Huß.« Oratorium von Prof. Dr. A. Zeune, komponiert von Dr. C. Löwe	[S.; Zt. 17, 119]	99
111.	Pianofortemusik	[13; Zt. 17, 167. 175. 206. 18, 13. 30. 39]	106
112.	Lieder und Gesänge	[13; Zt. 18, 120]	123
113.	Konzertouvertüren	[23. 13; Zt. 18, 71. 131]	124
114.	Sinfonien für Orchester	[S.; Zt. 18, 139. 155]	127
115.	Antonio Bazzini [Konzert]	[Sch.; Zt. 18, 169]	134
116.	Etüden für das Pianoforte	[13; Zt. 19, 134]	135
117.	Kürzere Stücke für Pianoforte	[13; Zt. 18, 208]	137
118.	Konzerte und Konzertstücke für Pianoforte mit Orchester-Begleitung	[13; Zt. 19, 17]	140
119.	Lieder und Gesänge	[R. S.; Zt. 19, 33]	144
120.	Kleinere Kompositionen für Pianoforte	[13; Zt. 19, 89. 121]	148
121.	Preissonaten	[L.; Zt. 19, 158]	151
122.	Aphoristisches	[—; —]	155
123.	Der Sommernachtstraum	[F.; Zt. 20, 16]	155
124.	Niels W. Gade	[R. Schumann; Bd. 20, 1]	157
125.	Theaterbüchlein	[—; —]	160
126.	Musikalische Haus- und Lebensregeln	[—; Zt. 32, Beil. 36]	163

II.

Nachtrag.

1. Jugend-Aufsätze und -Gedichte.

1. Aufsätze 173
2. Gedichte 190

2. Artikel aus dem Damenkonversations-Lexikon.

3. Biographische 200
4. Musiktheoretische 204

3. Abschnitte (von Schumann gestrichene) aus den Aufsätzen der Gesammelten Schriften.

Zweiter Band.

Seite

5. Aus Auff. 3: Tonblumen 3 . . . . . . [Rohr; Zt. 1, 98] 209
6. „ „ 14: Berlioz, Teil 1 und Anfang von Teil 2 . . . . [R. Schumann; Zt. 3, 1] 212
7. „ „ 20: Hiller-Schumann . . . . . [2; Zt. 2, 153] 216
8. „ „ 30, II. III. V: Lassekk | Hiller. Dobrzynski, Pixis, Dobrzynski [* Zt. 4, 77 | 84 | 167] 217
9. „ „ 36: Chwatal . . . . [Zt. 6, 163] 223
10. „ „ 47, I. V: Lassekk, | Schumann, | Pixis . . . . [Zt. 6, 49 | 65 | 207] 223
11. „ „ 60: Schmitt . . . . [Zt. 8, 169] 225
12. „ „ 62, 3: Cramer | Philipp Richter | Mayer Moscheles | Cramer [Zt. 9, 56 | 72 | 179 | 192]. . 226
13. „ „ 68: Kelbe . . . . [Zt. 10, 139] 228
14. „ „ 71: Tadolini, Gerke, Orlowsky, Atze | Wysocki, Anger, Nathan | Schumann, Philipp, Weber, Schmitt, Dobrzynski [Zt. 10, 83 | 11, 135 | 143]. . 229
15. „ „ 86: Hertzberg, Wigand | Engel, Stöckhardt, Marxsen . . . [Zt. 12, 166 | 191] 231
16. „ „ 93: »Euterpe«-Konzerte . . . [Zt. 12, 159] 233
17. „ „ 96: Quilling . . . . [Zt. 14, 119] 236
18. „ „ 98: Wilhelm | Cramer, Montag | Markull Lickl | R. Müller, Farrenc, Goethe, Kullak | Dessauer | Henselt | Marschner [Zt. 15, 17 | 33 | 92 | 118 | 126 | 133 | 141] . 236
19. „ „ 102: Haberbier | Pirkhert | Wittmann . . . . [Zt. 16, 102 | 110 | 127] . . 243
20. „ „ 107: Hartmann, Banck . . . . [Zt. 17, 9] 245
21. „ „ 111: Möhring, Tiehsen, Wolff, Kontski . . . . [Zt. 18, 31. 39] 251
22. „ „ 113: Kittl . . . . [Zt. 18, 131] 253
23. „ „ 120: Marxsen, Goethe, Dütsch, Krebs, Krüger, Hartmann | Kittl, Hesse, Lickl, Evers, Riest, Röckel . . . . [Zt. 19, 98 | 120] 254

* Die Unterschriften sind schon bei den betr. Aufsätzen angegeben.

4. Aufsätze. Skizzen. Kunstbemerkungen.

Zweiter Band.

			Seite
24.	Die Davidsbündler*	[S.; Komet 1833]	260
25.	Prospekt zur Neuen Zeitschrift	[Die Herausgeber; Zt. 1, 1]	272
26.	Zeitgenossen: Anna v. Belleville	[—; Zt. 1, 11]	274
27.	An die Leser d. N. Zeitschrift	[—; Zt. 1, 36]	275
28.	Einzelne Kunstbemerkungen. Regeln	[Dvbdlr. u. —; Zt. 1. 78]	276
29.	Weitere Schwärmbriefe [Nr. 2 und 4]	[Chiara. Serpentin; Zt. 3, 147, 182]	279
30.	Noten (Biogr. Skizzen)	[—; 4, 198 u. 5, 17. 26]	284
31.	Biogr. Skizze über Klara Wieck	[—; Zt. 8, 103]	287
32.	Über Originalpartitur v. Mozarts Requiem	[R. S; Zt. 10, 10]	289
33.	Die Verschwörung d. Heller. Romanze in Prosa	[Florestan; Zt. 17, 108]	291
34.	Entgegnung an Griepenkerl, über Berlioz	[—; Zt. 18, 177]	296
35.	Kuriosum, den engl. Nationalkanon betr.	[R. Sch.; Zt. 28, 22]	298
36.	Neue Bahnen (Brahms)	[R. S.; Zt. 39, 185]	301

5. Kompositions- (und Bücher-) Beurteilungen.

37.	Lied und Gesang**	[2. Fn. Serpentin. Raro; Zt. 1, 15. 19. 3, 175]	302
38.	Kürzere Stücke für Pianoforte	[2. 12. Euf. Fn.; Zt. 1, 31. 2, 29. 53. 96]	304
39.	Der musikalische Hausfreund	[12.; Zt. 2, 18]	308
40.	Manuskripte	[Fn. 12.; Zt. 2, 76. 206. 4, 11]	308
41.	Kritischer Anzeiger	[Fn., Euf.; Zt. 2, 178]	313
42.	Bücher	[12; Zt. 5, 88]	314
43.	Sonaten für Pianoforte	[2; Zt. 6, 6. 15]	319
44.	Schweizer Alpenklänge	[22; Zt. 6, 181]	322
45.	Aus Beethovens Nachlaß	[22; Zt. 7, 35]	324
46.	Variationen für Pianoforte	[22; Zt. 7, 131]	324
47.	Eine Vision. (Gelegenheitsmusik)	[X; Zt. 8, 23]	327
48.	Album du Pianiste	[R. S.; Zt. 8, 70]	327
49.	Zu den musikalischen Beilagen	[Die Red.; Zt. 8, 161. 9, 106. 174]	330
50.	Sinfonien	[(11); Zt. 10, 51]	335
51.	Aus Franz Schuberts Nachlaß	[12; Zt. 13. 2]	336
52.	Preistrio	[12; Zt. 16, 131]	337
53.	Mozart-Album	[13; Zt. 17, 140]	338
54.	»Moses«, Oratorium v. Marx	[XII; Zt. 21, 2]	344
55.	Kompositionen f. Pfte.	[13. 14 (!). 22; Zt. 21, 42]	346

* Von hier an ist in jeder Gruppe die chronologische Reihe angewendet. Bei vereinigten Abschnitten erfolgte die Einstellung nach dem frühesten.

** In 37, 38, 43, wurden hier einige i. d. Zt. verstreute Beurteilungen gleichartiger Werke vereinigt und ebenfalls wie dort mit einer Überschrift versehen. Für die Einreihung hier war die erste maßgebend.

6. Konzert-Berichte und -Ankündigungen.

Zweiter Band.

		Seite
56. Reminiszenzen a. Klara Wiecks Konzerten	[(R. W!); Komet, Aug. 32]	349
57. Abschiedskonzert v. Livia Gerhardt	[—; Lpz. Tgbl. 24. Mai 35]	353
58. Lipinski (Ank. u. Bericht)	[—; L. Tg. 3. Juni 35; Zt. 2, 188. L. Tg. 18. Juni 35]	353
59. K. Loewe (Ank.)	[n; L. T. 29. Juli 35]	354
60. Klara Wieck (Ank.)	[—; L. Tg. 5. Nov. 35]	355
61. R. Wilmers (Bericht: „Ehrenzeugnis")	[A. d. B. d. Dv.; Zt. 4, 48]	357
62. Ole Bull (Bericht Wien, Lpz.)	[—; Zt. 10, 152. Brockhs. Allg. Ztg. 2. Dez. 40]	357
63. Micheuz in Wien	[—; Zt. 10, 152]	358
64. »Lobgesang«-Aufführung	[—; Br. Allg. Ztg. 8. Dez. 40]	359
65. Schröder-Devrient	[—; Br. Allg. Ztg. 19. März 41]	359
66. »Matthäuspassion«-Aufführung	[—; Br. Allg. Ztg. 8. April 41]	360
67. Liszt	[—; Br. Allg. Ztg. 16. Dez. 41]	360

B. Alphabetische Reihe.

Vorbemerkung. 1. Diese Übersicht soll mit dem am Schlusse des II. Bandes zu findenden Kompositionsverzeichnisse einen kleinen Ersatz bieten für ein noch fehlendes ausführliches Sachverzeichnis zu Schumanns Schriften, wie z. B. das von Kapp zu denen Liszts. Außer den hier alphabetisch geordneten Überschriften der einzelnen Aufsätze sind den Aufsätzen auch Stichworte untergeordnet, die ihren Inhalt andeuten, z. B. unter Abhandlungen, Dichterisches, Biographien. 2. Die Aufsätze wurden hier und in der folgenden chronologischen Übersicht nur ihrer Nummer nach angegeben. Da diese Nummern auf jeder Seite oben angegeben sind, lassen sie sich leicht auffinden. Von Aufsatz 94 an ist Band II aufzuschlagen.

Abonnementskonzerte (Leipzig, Gewandhaus) 50 I u. II, 63, 93, 100.
Abhandlungen 18, 19, 33, 99. N. 4. 32, 35.
Album N. 48, 53 (Mozart-).
Alpenklänge N. 44.
Ältere Klaviermusik 48, 70.
Anzeiger, kritischer N. 41.
Aphorismen 6, 21, 26, 122, 126. N. 28; s. a. Lebensregeln, Kunstbemerkungen.
Aufführungen gr. Werke s. z. B. unter 5, 8, 12, 13, 42, 43, 50 IV, 50 V, 67, 84, 88.
Bahnen, neue N. 36.
Bazzini, A. 115.
Beilagen, z. d. mus. d. Zt. N. 49.
Beethoven, Nachlaß 17. N. 45.
— Monument 27.
Bennett, Sterndale 37.
Bergers ges. Werke 101.
Bericht an Jeanquirit 39.
Berlioz, Sinfonie 14. N. 6.
Biographien (Charakteristiken von Persönlichkeiten u. ä.) z. B. 2, 9, 23, 27, 37, 40, 52, 72, 74, 76, 77, 82, 85, 87, 97, 101, 115, 124. N. 3, 6, 26, 30, 31, 33, 36, 58, 59.
Brahms, s. Bahnen.
Bücherbespr. N. 39, 42.
Bücher, aus den kritischen d. Davidsbündler 3.

Bücher, a. d. d. Davidsbündler 11, 31, 40.
Bull, Ole N. 62.
Burgmüller, Norbert 74.
Charakteristik der Tonarten 19.
Damenlexikon, aus dem N. 3, 4.
Davidsbündler, der N. 24.
— „ a. d. Büchern (s. d.)
Denk- und Dichtbüchlein 6.
Dichterisches 8, 40, 51. N. 2, 24, 41, 47, s. a. Aphorismen, Schwärmbriefe.
Duos 30, 4, s. a. 46.
Engl. Nationalkanon, über den N. 35.
Entgegnung a. Griepenkerl, üb. Berlioz N. 34.
Erinnerung a. e. Freundin 77.
»Erlöser« der, Orat. 94.
Ernst, H. W. 82.
Eröffnung (s. Zeitschrift).
Etüden f. Pfte. 9, 31 I, 32, 38,5, 47 II, 60, 66, 75, 96, 102, 116.
— n. ihrem Zwecke geordnet 33.
»Euterpe«-Konzerte N. 16.
Fastnachtsrede Florestans 8.
»Fidelio«-Ouvertüren, die vier 83, s. a. »Leonoren«-Ouv.
Fragmente a. Leipzig 50 I—V.
Gade, Niels W. 124.
Gedicht, s. Dichterisches.
Gelegenheitsmusik f. Pfte. N. 47.
Gerhardt, Livia N. 57.
Gutenbergfest in Leipzig 88.
Hauptmann, der alte 40.
Haus- u. Lebensregeln 126. N. 28 s. a. Aphorismen, Kunstbemerkungen.
Hausfreund, musikalischer N. 39.
Heller, Verschwörung der N. 33.
Hiller, F. 9.
»Hugenotten« üb. d. 50 IV.
»Huß«, Oratorium 110.
Jahr, zum neuen, s. Zeitschrift.
»Jerusalem, Zerstörung v.«, Orat. 84, 94.
Jugendaufsätze N. 1.
Jugendgedichte N. 2.
Kammermusik 46, s. a. Duos, Trios, Streichquartette.
Kapricen f. Pft. s. Phantasien.
Keßlers Kompositionen 10.
Kirchenaufführungen 5, 43, s. a. 42, 88, 89, N. 64, 66.
Klaviermusik, ältere 48, 70.
Kleinere Stücke f. Pfte. 120.
Komische i. d. Musik, das 22.
Kompositionsschau 47, I—V.
Konzertberichte 2, 4, 22, 50, 63, 76, 82, 85, 87, 90, 93, 97, 100, 115. N. 56 bis 67, s. a. Kirchenaufführungen und Aufführungen gr. Werke.
Konzerte und Konzertstücke f. Pfte. 30 II, 47 I, 65, 81, 118.
Konzertouvertüren für Orchester 72.
Korrumpierte Stellen 99.
Kritische Umschau 16, 30 I—V.
Kuriosum N. 35.
Kunstbemerkungen N. 28, s. a. Aphorism.
Kürzeres und Rhapsodisches 20.
Kürzere Stücke f. Pfte. s. Stücke.
Leipziger Musikleben 50, 63, 93, 100. N. 24 s. a. Konzertberichte.
Lexikonartikel N. 3, 4.
»Leonoren«-Ouv. 105, s. a. »Fidelio«.
Leser, an die, s. Zeitschrift.
Lied u. Gesang 44, 91, 107, 112, 119. N. 37.
Lipinski, N. 58.
Liszt 87, N. 67.
»Lobgesang«, N. 64.
Loewe N. 59.
Lwoff N. 64.
Manuskripte N. 40.
»Melusine« 29.
Micheux N. 63.
Monument f. Beethoven 27.
Moscheles 23.
»Moses«, Oratorium N. 54.
Mozarts Requiem N. 32.
Museum 38, 1—5.
Musikfest i. Zwickau 42.
Nachlaß, aus Beethovens 17. N. 45.
— aus Schuberts 52, 80. N. 51.
Noten (biogr. Skizzen) N. 30.
Oper 50 IV, 89, 109, 125.
Oratorien 5, 42, 50 V, 67, 84, 94, 110. N. 54.

Orchester, für, s. u. a. Konzerte, Konzertouvertüren, Sinfonien.
Ouvertüren 29, 30 I, 53, 72, 83, 105, 113.
Quartett-Morgen 54—58.
»Paulus« 42, 67.
Phantasien u. Kapricen f. Pfte. 35, 47 V, 62, 71.
Pianoforte, für 45, 111. N. 55 s. a. Etüden, Konzerte, Klaviermusik, Museum, Rondos, Phantasien, Sonaten, Stücke, Studien, Variationen.
Pleyel, Kamilla 76.
Präludien u. Fugen 38, 4.
Preiskompositionen 28, 103, 106, 112. N. 52.
Prospekt z. N. Zt. N. 25, s. a. Jahr.
Psychometer, der 18.
Quartette 46, 2, 3, 54—58, 103, 104.
Romanze i. Prosa N. 33.
Rondos 17, 36, 47 III, 59.
Schröder-Devrient N. 65.
Schubert, F. 52, 80. N. 51.
Schwärmbriefe 24. N. 29.
Sinfonien 12, 13, 14, 28, 41, 73, 80, 114. N. 50.
Soireen 38 III u. („bei d. Gräfin") N. 41.
»Sommernachtstraum« 123.
Sonaten f. Pfte. 11, 1—4, 15, 25, 49, 68, 78, 95, 121. N. 43.
Stellen, korrumpierte 99.
Streichquartette 54—58, 104.
Stein, Theod. 2.
Stücke, kleinere, kürzere f. Pfte., 3 II, 20, 30, 5, 98, 117, 120. N. 38.
Studien f. d. Pf. 3 I.
Tanzliteratur 31 II.
Teufelsromantiker, die 69.
Thalberg, S. 97.
Theaterbüchlein 125.
Tonarten, Charakteristik der 19.
Traumbild (Gedicht) 51.
Trios 30, 3, 46, 2, 92, 108. N. 52.
Umschau, kritische, 16, 30 I—V, siehe auch 47.
Variationen f. Pfte. 34, 38, 1, 47 IV. N. 46.
„Verschwörung der Heller", N. 33.
Vision, eine N. 47.
Voigt, Henriette s. Erinnerung a. e. Frd.
»Weihe der Töne« 12.
»Werk II«, ein 1.
Wieck, Klara, N. 31, 56, 60.
Willmers 61.
»Wuth, üb. d. verlornen Groschen« 17.
Zeitgenossen, N. 36.
Zeitschrift, Neue, f. Mus., Eröffnung v. Jahrgängen 7, 64, 79. N. 25, 27.

C. Chronologische Reihe.

1825—28	N. 1[1], N. 2.
1831	1.
1832	N. 56, (6*)[2].
1833	N. 3*, N. 4*, N. 24.
1834 (v. 1. Apr. an) Zt. Bd. 1[3]	N. 3*, N. 4*, N. 25, 16*, 5, 22, N. 26, 2, N. 37*, 4, N. 38*, N. 27, 30 I*, 18, 3 I, N. 28, 3 II, 10, 26, 21.

[1] N. = Nachtrag; Ziffer ohne N. ist die Nummer des Aufsatzes in den »Ges. Schr.«.

[2] Mit * sind diejenigen Aufsätze bezeichnet, die zu verschiedenen Zeiten entstanden, in den »Schriften« aber von Schumann vereinigt wurden. Die betreffende Nummer kehrt deshalb hier im Verzeichnis mehrmals wieder.

[3] Die in den betreffenden Jahren erschienenen Bände der N. Zt. f. M.

1835	(1. Halbj.) Zt. Bd. 2 .	7, 9, N. 39, N. 38*, 19, 13, 12, 16*, 17, N. 40*, N. 38*, 8, 11, 20, N. 41, N. 58, 16*, N. 40*.
	(2. Halbj.) Zt. Bd. 3 .	16*, N. 59, 14, 24, 23, N. 60, N. 29, 15, N. 37, 25.
1836	(1. Halbj.) Zt. Bd. 4 .	29, 30 I*, N. 40*, 32, 33, N. 61, 31 II, 30 II, 30 V, 30 IV, 31 I, N. 30*, 47 III, 27.
	(2. Halbj.) Zt. Bd. 5 .	30 III, N. 30*, 34, N. 42, 35, 44, 28, 50 I.
1837	(1. Halbj.) Zt. Bd. 6 .	37, N. 43, 40, 47 I, 48, 50 II, 39, 36, 47 IV, N. 44, 47 V, 50 III.
	(2. Halbj.) Zt. Bd. 7 .	42, N. 45, 43, 47 II, 45, 46, 38, 50 IV u. V, 41, 49, N. 46, 59, 62 1. 2.
1838	(1. Halbj.) Zt. Bd. 8 .	6*, 53, 60, N. 47, N. 48, N. 31, 63, N. 49*, 52, 54, 55.
	(2. Halbj.) Zt. Bd. 9 .	56, 57, 62 3, 61, 58, 51, N. 49*.
1839	(1. Halbj.) Zt. Bd. 10	64, 65, N. 32, N. 50, 66, 67, 69, 68, N. 62, N. 63, 70, 71, 72.
	(2. Halbj.) Zt. Bd. 11	73, 74, 75, 76, 77, 78.
1840	(1. Halbj.) Zt. Bd. 12	79, 83, 82, 81, 80, 87, 84, 93, 86, 85.
	(2. Halbj.) Zt. Bd. 13	N. 51, 92, 88, 89, 90, 91, 100, N. 64.
1841	(1. Halbj.) Zt. Bd. 14	94 I, 95, 97, N. 65, N. 66, 96.
	(2. Halbj.) Zt. Bd. 15	94 II, 98, 99, N. 67.
1842	(1. Halbj.) Zt. Bd. 16	102, N. 52, 103, 104, 105, 101, 106, 107.
	(2. Halbj.) Zt. Bd. 17	108, 109 I, N. 33, 110, N. 53, 111.
1843	(1. Halbj.) Zt. Bd. 18	113, 112, 114, 115, 117.
	(2. Halbj.) Zt. Bd. 19	118, 119, 109 II, 120, 116, 121, N. 34.
1844	(1. Halbj.) Zt. Bd. 20	124, 123.
	(2. Halbj.) Zt. Bd. 21	N. 54, N. 55.
1847	. . . .	125, 122.
1848	. . . .	N. 35.
1850	. . . .	126.
1853	. . . .	N. 36.

Einleitendes.

Zu Ende des Jahres 1833 fand sich in Leipzig, allabendlich und wie zufällig, eine Anzahl meist jüngerer Musiker zusammen, zunächst zu geselliger Versammlung, nicht minder aber auch zum Austausch der Gedanken über die Kunst, die ihnen Speise und Trank des Lebens war, — die Musik. Man kann nicht sagen, daß die damaligen musikalischen Zustände Deutschlands sehr erfreulich waren. Auf der Bühne herrschte noch Rossini, auf den Klavieren fast ausschließlich Herz und Hünten. Und doch waren nur erst wenige Jahre verflossen, daß Beethoven, K. M. von Weber und Franz Schubert unter uns lebten. Zwar Mendelssohns Stern war im Aufsteigen und verlauteten von einem Polen Chopin wunderbare Dinge, — aber eine nachhaltigere Wirkung äußerten diese erst später. Da fuhr denn eines Tages der Gedanke durch die jungen Brauseköpfe: laßt uns nicht müßig zusehen, greift an, daß es besser werde, greift an, daß die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme. So entstanden die ersten Blätter einer neuen Zeitschrift für Musik. Aber nicht lange währte die Freude festen Zusammenhaltens dieses Vereins junger Kräfte. Der Tod forderte ein Opfer in einem der teuersten Genossen, Ludwig Schunke. Von den andern trennten sich einige zeitweise ganz von Leipzig. Das Unternehmen stand auf dem Punkt, sich aufzulösen. Da entschloß sich einer von ihnen, gerade der musikalische Phantast der Gesellschaft, der sein bisheriges Leben mehr am Klavier verträumt hatte als unter Büchern, die Leitung der Redaktion in die Hand zu nehmen, und führte sie gegen zehn Jahre lang bis zum Jahre 1844. So entstand eine Reihe Aufsätze, aus denen diese Sammlung eine Auswahl gibt. Die meisten der darin ausgesprochenen Ansichten sind noch heute die seinigen. Was er hoffend und fürchtend über manche Kunsterscheinung geäußert, hat sich im Laufe der Zeit bewahrheitet.

Und hier sei noch eines Bundes erwähnt, der ein mehr als geheimer war, nämlich nur in dem Kopf seines Stifters existierte, der Davidsbündler. Es schien, verschiedene Ansichten der Kunstanschauung zur Aussprache zu bringen, nicht unpassend, gegensätzliche Künstlercharaktere zu erfinden, von denen Florestan und Eusebius die bedeutendsten waren, zwischen denen vermittelnd Meister Raro stand. Diese Davidsbündlerschaft zog sich wie ein roter Faden durch die Zeitschrift, „Wahrheit und Dichtung" in humoristischer Weise verbindend. Später verschwanden die von den damaligen Lesern nicht ungern gesehenen Gesellen ganz aus der Zeitung, und von der Zeit an, wo sie eine „Peri" in entlegene Zonen entführte, hat man von schriftstellerischen Arbeiten von ihnen nichts wieder vernommen.

Möchten denn diese gesammelten Blätter, wie sie eine reichbewegte Zeit widerspiegeln, auch dazu beitragen, die Blicke der Mitlebenden auf manche von der Flut der Gegenwart beinahe schon überströmte Kunsterscheinung zu lenken, so wäre der Zweck der Herausgabe erfüllt.

Wenn übrigens in der Reihenfolge der Aufsätze die chronologische Ordnung aufrecht erhalten ist, so wird gerade dies ein Bild des wachsenden, sich immer mehr steigernden und klärenden Musiklebens jener Jahre vor die Augen führen.

1834 und früher.

Ein Werk II. — Theodor Stein. — Aus den Büchern der Davidsbündler (I. Studien von Hummel, II. »Tonblumen« von H. Dorn). — H. Vieuxtemps und L. Lacombe. — Kirchenaufführung in Leipzig. — Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein.

1. Ein Werk II*[1].

Eusebius trat neulich leise zur Türe herein. Du kennst das ironische Lächeln auf dem blassen Gesichte, mit dem er zu spannen sucht. Ich saß mit Florestan am Klavier. Florestan ist, wie du weißt, einer von jenen seltenen Musikmenschen, die alles Zukünftige, Neue, Außerordentliche |wie vorausahnen|[2]. Heute stand ihm aber dennoch eine Überraschung bevor. Mit den Worten: „Hut ab, ihr Herrn, ein Genie", legte Eusebius ein Musikstück auf. Den Titel durften wir nicht sehen. Ich blätterte gedankenlos im Heft; dies verhüllte Genießen der Musik ohne Töne hat etwas Zauberisches. Überdies, scheint mir, hat jeder Komponist seine eigentümlichen Notengestaltungen für das Auge: Beethoven sieht anders auf dem Papier als Mozart, etwa wie Jean Paulsche Prosa anders als Goethesche. Hier aber war mir's, als blickten mich lauter fremde Augen, Blumenaugen, Basiliskenaugen, Pfauenaugen, Mädchenaugen wundersam an: an manchen Stellen ward es lichter — ich glaubte Mozarts »Là ci darem la mano« durch hundert Akkorde geschlungen zu sehen. Leporello schien mich ordentlich wie anzublinzeln, und Don Juan flog im weißen Mantel vor mir vorüber. „Nun spiel's", meinte Florestan[3]. — Eusebius gewährte; in eine Fensternische gedrückt hörten wir zu. Eusebius spielte wie begeistert und führte unzählige Gestalten des lebendigsten Lebens vorüber; es ist, als wenn die Begeisterung des Augenblicks die Finger über das gewöhnliche Maß ihres Könnens hinaushebt. Freilich bestand Florestans ganzer Beifall, ein seliges Lächeln abgerechnet, in nichts als in den Worten, daß die Variationen etwa von Beethoven oder Franz Schubert sein könnten, wären sie nämlich Klaviervirtuosen gewesen — wie er aber nach dem Titelblatte fuhr, weiter nichts las als:

»Là ci darem la mano, varié pour le Pianoforte par
Frédéric Chopin, Oeuvre 2«

---

* Dieser Aufsatz erschien schon im Jahre 1831 in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Als der erste, in dem sich die Davidsbündler zeigen, möge er hier auch eine Aufnahme finden.

und wir beide verwundert ausriefen: „|Ein W. 2|"[4], und wie die Gesichter ziemlich glühten vom ungemeinen Erstaunen, und außer etlichen Ausrufen wenig zu unterscheiden war als: „Ja, das ist einmal wieder etwas Vernünftiges — Chopin — ich habe den Namen nie gehört — wer mag es sein — jedenfalls ein Genie — lacht dort nicht Zerline oder gar Leporello" — — so entstand freilich eine Szene, die ich nicht beschreiben mag. Erhitzt von Wein, Chopin und Hin- und Herreden gingen wir fort zum Meister Raro, der viel lachte und wenig Neugier zeigte nach dem W. 2, „denn ich kenn' euch schon und euren neumodischen Enthusiasmus — nun, bringt mir nur den Chopin einmal her." Wir versprachen's zum andern Tag. Eusebius nahm bald ruhig gute Nacht, ich blieb eine Weile bei Meister Raro; Florestan, der seit einiger Zeit keine Wohnung hat, flog durch die mondhelle Gasse meinem Hause zu. Um Mitternacht fand ich ihn in meiner Stube auf dem Sofa liegend und die Augen geschlossen. „Chopins Variationen", begann er wie im Traume, „gehen mir noch im Kopfe um: gewiß", fuhr er fort, „ist das Ganze dramatisch und hinreichend Chopinisch[5]; die Einleitung, so abgeschlossen sie in sich ist — (kannst du dich auf Leporellos Terzensprünge besinnen?) — scheint mir am wenigsten zum Ganzen zu passen; aber das Thema — warum hat er es aber aus B geschrieben? — die Variationen, der Schlußsatz und das Adagio, das ist freilich etwas — da guckt der Genius aus jedem Takte. Natürlich, lieber Julius, sind Don Juan, Zerline, Leporello und Masetto die redenden Charaktere — Zerlinens Antwort im Thema ist verliebt genug bezeichnet, die erste Variation wäre vielleicht etwas vornehm und kokett zu nennen — der spanische Grande schäkert darin sehr liebenswürdig mit der Bauernjungfer. Das gibt sich jedoch von selbst in der zweiten, die schon viel vertrauter, komischer, zänkischer ist, ordentlich als wenn zwei Liebende sich haschen und mehr als gewöhnlich lachen. Wie ändert sich aber alles in der dritten! Lauter Mondschein und Feenzauber ist darin; Masetto steht zwar von ferne und flucht ziemlich vernehmlich, wodurch sich aber Don Juan wenig stören läßt. — Nun aber die vierte, was hältst du davon?

— (Eusebius spielte sie ganz rein) — springt sie nicht keck und frech und geht an den Mann, obgleich das Adagio (es scheint mir natürlich, daß Chopin den ersten Teil wiederholen läßt) aus B-moll spielt, was nicht besser passen kann, da es den Don Juan wie moralisch an sein Beginnen mahnt. Schlimm ist's freilich und schön, daß Leporello hinter den Gebüschen lauscht, lacht und spottet, und daß Hoboen und Klarinetten

zauberisch locken und herausquellen, und daß das aufgeblühte B-dur den ersten Kuß der Liebe recht bezeichnet. Das ist nun aber alles nichts gegen den letzten Satz — hast du noch Wein, Julius? — das ist das ganze Finale im Mozart — lauter springende Champagnerstöpsel[6], klirrende Flaschen — Leporellos Stimme dazwischen, dann die fassenden, haschenden Geister, der entrinnende Don Juan — und dann der Schluß, der schön beruhigt und wirklich abschließt.“ Er habe, so beschloß Florestan, nur in der Schweiz eine ähnliche Empfindung gehabt wie bei diesem Schluß. |Wenn nämlich an schönen Tagen die Abendsonne bis an die höchsten Bergspitzen höher und höher hinaufklimme und endlich der letzte Strahl verschwände, so träte ein Moment ein, als sähe man die weißen Alpenriesen die Augen zudrücken. Man fühlt nur, daß man eine himmlische Erscheinung gehabt|[7]. „Nun erwache aber auch du zu neuen Träumen, Julius, und schlafe!“ — „Herzens-Florestan“, erwiderte ich, „diese Privatgefühle sind vielleicht zu loben, |obgleich sie etwas subjektiv sind; aber|[8] so wenig Absicht Chopin seinem Genius abzulauschen braucht, so beug' ich doch auch mein Haupt solchem Genius, |solchem Streben, solcher Meisterschaft|[9].“ Hierauf entschliefen wir. Julius.

---

2. Theodor Stein.

Wir würden weniger streng urteilen, handelte es sich nicht in der Tat um ein seltneres Talent, das wohl gar gering geschätzt worden ist. Wir lieben die Wunderkinder. Wer in der Jugend Außerordentliches leistet, wird bei stetigem Fortlernen im Alter Außerordentlicheres zuwege bringen. Gewisse Handfertigkeiten sollen gar so früh als möglich zur Virtuosität ausgebildet werden. Aber das, wodurch unser jugendlicher Künstler sich jenen Namen vorzugsweise erworben, bekämpfen wir als durchaus falsch — das öffentliche Phantasieren in jüngeren Jahren. — Zu ihm, dem wir Talent, ja ein ungewöhnliches zugestehen, sprechen wir nicht, aber zu seinem Führer, seinem Lehrer, nenn' er sich, wie er wolle.

Wer wird die aufgesprungene Knospe wieder zusammenzufalten versuchen! Es wäre unnütz. Eine früh erwachte Neigung gewaltsam zurückzudrängen scheint so unnatürlich, als es naturgemäß sein kann, daß sich ein besonderer Sinn beim einen früher zeitigt und entwickelt als beim andern. Nur sollte man die seltnere Jännerblume, ehe man sie der weiten kalten Welt zur Schau bringt, im stillern Verschluß pflegen und liebhalten. Wir wollen der Zukunft unsers Kunstjüngers nicht

vorgreifen. Sie hätte glänzend werden können und unter Umständen werden müssen. Es scheint aber bei seiner Bildung so manches versäumt, es scheinen so viele Mißgriffe getan worden zu sein, daß wir seinen Lehrer aufmerksam machen müssen, die spätere dauernde Anerkennung nicht einem unnützen Frühruhm opfern zu wollen. Alle Vorzüge seines Schülers sind jetzt nur solche des Talents, alle Fehler Folgen einer unrichtigen Erziehung. Wenn wir nun unter jene das sichere Eingreifen des Augenblicks und dessen Umsetzung in die Tonsprache, das meist glückliche Verflechten und Auswirren der Stoffe, den oft überraschenden Stimmenbau der Harmonie rechnen müssen, so fällt unter diesen am ersten ein trübes Einerlei der Gefühlsweise, das stille fortleidende Wesen der Melodien, das endlose Fortziehen von Molltonarten auf. Er zeigt uns Gestalten, aber sie sind blaß, verweint. Das soll nicht.

Steht dies auch nicht außer Verbindung mit der ganzen Richtung, welche die jüngste musikalische Vergangenheit genommen, so darf das nicht abhalten, der Jugend das blühende, kräftige Leben zu bewahren. Gebt Beethoven den Jüngeren nicht zu früh in die Hände, tränkt und stärkt sie mit dem frischen, lebensreichen Mozart! Es gibt wohl Naturen, die dem gewöhnlichen Gang der Entwickelung entgegenzustreben scheinen, aber es gibt auch Naturgesetze, nach denen die umgestürzte Fackel, die früher erleuchtet hatte, nunmehr ihren Träger verzehrt.

Der Grund jener Mängel liegt nicht fern. Unser liebenswerter Künstler, durchaus sinnig und musikalisch, muß recht wohl fühlen, daß noch manches fehlt, selbst das eigentliche rechte Spielen seines Instruments, die ruhige Fertigkeit, die eine gute Schule bildet, die sichere Leichtigkeit, die sich erst aus anhaltender Übung erzeugt, vor allem der gesunde Ton, den niemand auf die Welt mitbringt. Irren wir hierin nicht, so wird er es uns vielleicht in Jahren Dank wissen, daß wir ihm so ernst die Zukunft vorhielten, mit der nicht zu spielen ist. Irrten wir aber, so müßten wir auch dann noch sagen, daß mit ihm ein Talent verloren gegangen wäre, das mehr verdient hätte.

In einem und dem andern Fall mög' er sich dann einer bedeutsamen [alten] Sage erinnern! Apollo pflog mit einem schönen Sterblichen Umgang. Wie dieser nun immer göttlicher werdend heranreifte, dem Jünglingsgotte ähnlicher wurde an Gestalt und Geist — da verrät er sein Geheimnis zu früh den Menschen. Der Gott aber, darüber erzürnt, erschien ihm nicht wieder, und der Jüngling, erschüttert vom Schmerz,

sah nun unaufhörlich in das Auge der Sonne, des fernen Geliebten, bis er starb. — Zeige denn deine Göttergaben den Weltmenschen nicht eher, bis es dir die Himmlischen heißen, die sie dir verliehen und denen du wert geworden bist. Dem Künstler, dem schönen Sterblichen, verwandelt sich der griechische Gott zum Phantasus*.

Euseb.

---

3. Aus den kritischen Büchern der Davidsbündler** [10].

I.

Studien für das Pianoforte von J. N. Hummel.

Werk 125.

1.

|Heiterkeit, Ruhe, Grazie, die Kennzeichen|[11] der antiken Kunstwerke, sind [auch] die der Mozartschen Schule. Wie der Grieche seinen donnernden Jupiter noch mit heiterm Gesicht zeichnete, so hält Mozart seine Blitze.

Ein rechter Meister zieht keine Schüler, sondern eben wiederum Meister. Mit Verehrung bin ich immer an die Werke dieses gegangen, der so viel, so weit gewirkt. Sollte diese helle Art zu denken und zu dichten vielleicht einmal durch eine formlosere, mystische verdrängt werden, wie es die Zeit will, die ihre Schatten auch auf die Kunst wirft, so mögen dennoch jene schönen Kunstalter nicht vergessen werden, die Mozart regierte, und die zuerst Beethoven schüttelte in den Fugen, daß es bebte, vielleicht nicht ohne Zustimmung seines Vorfürsten Wolfgang Amadeus. Später nahmen Karl Maria von Weber und einige Ausländer den Königsthron ein. Als aber auch diese abgetreten, verwirrten sich die Völker mehr und mehr und wenden und strecken sich nun in einem unbequemen klassisch-romantischen Halbschlaf. —

Man hat ältern Künstlern den Rat gegeben, daß sie, hätten sie den Kulminationspunkt erreicht, anonym fortschaffen möchten, da man das, was vielleicht jüngeren, unbekannten Namen als Vorschritt gezählt würde, bei ihnen als Kunstnaturnachlaß ansähe. Wenn dadurch auch das

---

* Von dem fernern Los des jungen, damals Hoffnung erregenden Mannes ist uns nichts mehr bekannt geworden.

** Es wird angenommen, daß sich die Davidsbündler ein Buch hielten, in das sie ihre Gedanken über neuerschienene Werke usw. einzeichneten.

erreicht würde, daß, was durch den Klang des Namens eine Zeitlang als bedeutend gegolten hatte, nun nicht mehr zum Irrtum reizte, so würde es immer Zufall, ja Übermut sein, wenn der Kritiker jene kulminierende Spitze zu treffen behauptete — (wie hätte er nach der siebenten Beethovenschen Sinfonie eine achte, nach der achten eine neunte erwarten dürfen), — der Künstler aber, strebt er sonst vorwärts und edel, würde dennoch stets das letzte, gerade vollendete Werk für diesen Kulminationspunkt halten[12]. —

Es wäre unwahr, wollte man das vorliegende Werk [des alten Meisters] jenen vom 60sten bis 80sten als ebenbürtig an Schönheit an die Seite stellen, jenen Kunstwerken, wo alle Kräfte harmonisch walteten. Es ist wohl noch derselbe Strom, auch majestätisch noch und achtunggebietend, aber wie sich breiter ausdehnend in das aufnehmende Meer, wo sich die Berge abdachen und die Ufer den fortziehenden nicht mehr so blütenreich gefangen halten. Ehret ihn aber in seinem Lauf, und denkt, wie er ehedem die Außenwelt so treu in seinem Schoß aufnahm und zurückspiegelte!

Bei der großen Schnelle der Entwickelung der Musik[13], wie keine andere Kunst ein Beispiel aufstellen kann, muß es wohl vorkommen, daß selbst das Bessere selten länger als vielleicht ein Jahrzehnt im Munde der Mitwelt lebt. Daß viele der jungen Geister so undankbar vergessen und nicht bedenken, wie sie nur eine Höhe anbauen, zu der sie gar nicht den Grund gelegt, ist eine Erfahrung der Intoleranz, die jede Epoche der jüngeren gemacht hat und künftig machen wird. —

So jung ich bin, so möchte ich hierin nichts mit einem sogenannten, obschon sehr geliebten Florestan gemein und auf dem Gewissen haben. Florestan — wenn du ein großer König wärest und du verlörest einmal eine Schlacht, und deine Untertanen rissen dir den Purpur von der Schulter, würdest du nicht zornig zu ihnen sagen: „Ihr Undankbaren[14]!" —

Eusebius.

2.

Schönes Eusebiusgemüt, du machst mich wahrhaftig zum Lachen. Und wenn ihr alle eure Uhrenzeiger zurückstellt, die Sonne wird nach wie vor aufgehen.

So hoch ich Deine Gesinnung schätze, jeder Erscheinung ihre Stelle anzuweisen, so halt' ich Dich doch für einen verkappten Romantiker — nur noch mit etlicher Namensscheu, welche die Zeit wegspülen wird.

Wahrlich, Bester, ging's nach dem Sinn Gewisser, so kämen wir ja bald an jene goldnen Zeiten, wo's Ohrfeigen gab, wenn man den Daumen auf eine Obertaste setzte.

Auf die Falschheit einzelner Deiner Schwärmereien lass' ich mich gar nicht ein, sondern gehe geradezu aufs Werk selbst los.

Methode, Schulmanier bringen wohl rascher vorwärts, aber einseitig, kleinlich. Ach! wie versündigt ihr Euch, Lehrer! Mit eurem Logierwesen[15] zieht ihr die Knospen gewaltsam aus der Scheide! Wie Falkeniere rupft ihr Euren Schülern die Federn aus, damit sie nicht zu hoch fliegen — Wegweiser solltet ihr sein, die ihr die Straße wohl anzeigen, aber nicht überall selbst mitlaufen sollt!

Schon bei der Klavierschule Hummels (ihr wißt, Davidsbündler, daß ich allemal eine ungeheure Maschinerie anbrachte, weil das Notenpult nicht halten wollte) schöpfte ich einen leisen Verdacht, ob Hummel, wie er ein ausgezeichneter Virtuose seiner Zeit war, auch ein Pädagog für die künftige wäre. Es fand sich in ihr neben vielem Nützlichen so viel Zweckloses und bloß Angehäuftes, neben guten Winken so viel Bildunghemmendes, daß ich ordentlich erschrak über die Ausgabe, die Haslingersche sowohl wie meine. Daß die Beispiele aus lauter Hummelianis bestanden, entschuldigt' ich, weil jeder seine Sachen am besten kennt und so schneller und treffender wählen kann. Auf den eigentlichen Grund, daß Hummel mit der einstweilen raschgehenden Zeit vielleicht nicht Schritt gehalten, fiel ich nicht. Die Zukunft und diese Etüden belehrten mich.

Studien, vortrefflichste Bündler, sind Studien, d. h. man soll etwas aus ihnen lernen, was man nicht gekonnt hat[16].

Der hochpreisliche Bach, der millionenmal mehr gewußt, als wir vermuten, fing zuerst an, für Lernende zu schreiben, aber gleich so gewaltig und riesenübermäßig, daß er erst nach vielen Jahren von den einzelnen, die indessen auf eignem Wege fortgegangen waren, der Welt als Gründer einer strengen, aber kerngesunden Schule bekannt wurde[17].

Dem Sohn Emanuel waren schöne Talente angeerbt. Er feilte, verfeinerte, legte dem vorherrschenden Harmonie- und Figurenwesen Melodie, Gesang unter [erreichte aber seinen Vater als schaffender Musiker bei weitem nicht, wie Mendelssohn einstmals sagte: „es wäre, als wenn ein Zwerg unter die Riesen käme"]. —

Clementi und Cramer folgten. Der erste konnte wegen seiner kontrapunktischen, oft kalten Musik im jungen Gemüt wenig Eingang finden.

Cramer wurde vorgezogen wegen der lichtvollen Klarheit seiner Etüdenmusik.

Später gestand man einzelnen wohl speziellere Vorzüge zu, keiner als der Cramerschen Schule aber das Allgemeinbildende für Hand und Kopf.

Jetzt wollte man auch dem Gemüt etwas geben. Man sah ein, daß die (geistige) Monotonie dieser Etüden oft geschadet hatte, man sah auch, dem Himmel sei Dank! daß man sie nicht gerade gänseartig eine nach der andern und so fort einzulernen brauchte, um Fortschritte zu bemerken, obwohl dieselben.

Der feine Moscheles sann nun auf interessante Charakterstücke, durch die[18] [auch] die Phantasie beschäftigt würde.

Nun tritt Hummel heran. — Eusebius, ich sag' es gerade heraus, die Etüden kommen etliche Jahre zu spät. Wirst Du, wenn Du reife, goldne Früchte die Fülle hast, dem verlangenden Kind bittre Wurzeln geben? Lieber führ' es gleich in die reiche, frühere Welt seiner Werke, daß es trinke am Geist und an der Phantasie, die da in tausend Farben spielen.

Wer dürfte leugnen, daß die meisten dieser Studien meisterhaft angelegt und vollendet sind, daß in jeder ein bestimmtes Bild ausgeprägt ist, daß endlich alle in jener Meisterbehaglichkeit entsprungen sind, welche eine lange, wohlverlebte Zeit gibt? — Aber das, wodurch wir die Jugend anreizen, daß sie über der Schönheit des Werkes die Mühsamkeit, es sich eigen zu machen, vergesse, fehlt durchgängig: — der Reiz der Phantasie.

Denn glaube mir, Euseb — ist auch, in deiner Bildersprache zu reden, die Theorie der treue aber leblose Spiegel, der die Wahrheit stumm zurückwirft, aber ohne belebendes Objekt tot bleibt, so nenn' ich die Phantasie die Seherin mit dem verbundenen Auge, der nichts verschlossen ist, und die in ihren Irrtümern oft am reizendsten erscheint. — Was sagt ihr aber, Meister? Florestan.

3.

Jünglinge, ihr irrt beide[19]! Ein berühmter Name hat den einen befangen, den andern trotzig gemacht. Was steht doch im westöstlichen Divan?

Als wenn das auf Namen ruhte,
Was sich schweigend nur entfaltet[20] —
Lieb' ich doch das schöne Gute,
Wie es sich aus Gott gestaltet.

Raro.

II.

Heinrich Dorns »Tonblumen*«.

1.

Was spricht denn die Hyazinthe? — sie sagt: „Mein Leben war so schön wie mein Ende, denn der schönste Gott hat mich geliebt und getötet.“ Aus der Asche sproß aber die Blume, die dich trösten möchte[21 V].

Und die Narzisse? — sie spricht: „Denk an mich, damit du nicht übermütig werdest in deiner Schönheit. Denn als ich mein Bild zum erstenmal in den Wellen sah, konnte ich den eignen Reiz nimmer vergessen, so heftig mich auch Echo liebte, die ich verstoßen hatte. Darum haben mich die Götter in die blasse Blume verwandelt, aber ich bin schön und stolz.“

Und das Veilchen erzählt: — „Eine wonnige Maimondnacht war. Flog ein Abendfalter heran, sagte: ‚Küsse mich!‘ Ich aber zog meinen Duft tief in den Kelch, daß er mich für tot hielt. Kam eine lose Zephirette, sagte: ‚Sieh, wie ich dich überall finde, komm doch in meine Arme und in die Welt — da unten sieht dich niemand.‘ Als ich antwortete: ‚Ich wolle schlafen‘, flog sie fort und sagte: ‚Du bist ein schläfrig eigensinnig Geschöpf, da spiel' ich mit der Lilie.‘ — Rollte ein dicker Tautropfen auf mich, sprach: ‚In deinem Schoß muß sich's so recht bequem liegen bei Mondschein.‘ Ich aber schüttelte mit dem Kopf, daß er herunterfiel und zerrann. Als nun auch von fern ein Mondstrahl heranschlich und ich das Geisblatt bat, daß es mich verstecken möchte, sagte die hohe Lilie zu mir: ‚Pfui schäme dich! sieh, wie ich prange, wie mich Schmetterling küßt, Zephir, Tautropfen und Mondstrahl, und wie die Menschen an mir stehen bleiben und mich ›schön‹ nennen — dich aber bemerkt in deinem Versteck niemand.‘ Antwortete ich: ‚Laß mich nur, hohe Lilie!‘ — denn früh kam ein schüchterner schöner Jüngling zu mir und sprach so freundlich: ‚Wie lieb du bist — aber warte nur bis Abend, dann pflücke ich dich für sie.‘ Lilie sagte: ‚Dich wollte er pflücken? Du bist ein eingebildet Ding — mir versprach er's.‘ Als ich antworten wollte: ‚Du lügst, hohe Lilie‘, kam der Jüngling mit dem Mädchen, verschlungen Arm in Arm. Da bog er sich zu mir herunter, sagte: ‚Wie gleichst du ihr‘ — und brach mich; aber ich ruhe gebrochen so gern an ihrer Brust.“

* »Bouquet musical.« Oe. 10.

* * *

Das könnte ich mir bei euch denken, ihr Blumen, wäret ihr auch nicht von dem Mann gezogen, der mir Aufklimmenden zuerst die Hand gab und, wenn ich zu zweifeln anfing, mich wohl höher zog, damit ich vom gemeinen Menschentreiben weniger sähe und mehr vom reinen Kunstäther[22].

Sollte dir, teurer Künstler, dieses Blatt im Norden, wo du jetzt weilst, in die Hände kommen, so erinnere es dich an eine vergangene schöne Zeit. Euseb.

2.

Ein Geschenk von zwei bis drei Blumen sagt mehr als ein ganzer Tragkorb. Deshalb möchte ich das „Bouquet" weg. Warum so deutsche Blumen in französische parfümierte Töpfe setzen? Ein Titel wie „Narzisse, Veilchen und Hyazinthe — drei musikalische Gedichte[23]" klingt auch, und gut. — Wie wenig durch Einführung deutscher Titelblätter in der Sache gewonnen wird, weiß ich wohl — wäre es aber auch nur so viel, als Napoleon durch das Verbot des „Staëlschen Deutschlands" erreichte, das lautete: es sei das Buch nicht französisch. —

Möglich ist es, daß dem Tauben die Blume ebenso duftet, als dem Blinden der Ton klingt. Die Sprache, die hier zu übersetzen war, scheint eine so verwandte und feingeistige, daß der Gedanke an ein Pinseln à la bataille de Ligny[24] usw. gar nicht aufkommen kann. So unterscheiden sich auch diese Bilder von anderen klingenden, | wie lebende von Porzellanblumen |[25]: Nur der Duft ist oben weggenommen, der Geist der Blume. —

Ich habe wenig gesprochen, aber nicht schlecht[26].

Florestan.

4. Konzert.

Henri Vieuxtemps und Louis Lacombe.

Eine zufällige Vereinigung zweier sehr junger Franzosen, die sich auf ihren Wegen begegneten. — Tout genre est bon, excepté le genre ennuyeux, mithin auch ihres. Wollte man vom Beifall auf ihre Leistungen schließen, so müßten diese die unerhörtesten sein. Vorneweg beklatscht, in der Mitte zu vielenmalen, am Schluß im Tutti, Henri hervorgerufen — das alles im Gewandhaussaal zu Leipzig.

Freilich tut ein Dutzend klatschender Franzosen etwas und mehr als ein Saal entzücktschlafender deutscher Beethovener. Bei jenen klatscht

jeder Nerv von Kopf zu Fuß: die Begeisterung schlägt sie wie Becken aneinander. Die Deutschen gehen vorm Schluß in Kürze sämtliche Musikepochen durch und vergleichen selbige flüchtig, obschon gut — da entsteht nun das Mezzoforte, das uns von jeher ausgezeichnet.

An jenem Abend war's anders. Wer sollte sich nicht über ein feuriges Publikum freuen, da es die Knaben überdem verdienten.

Der sich der Welt vorstellt, soll weder zu jung noch zu alt sein, sondern blühend, nicht allein hier und da, sondern am ganzen Stamm. Bei Henri kann man getrost die Augen zudrücken. Wie eine Blume duftet und glänzt dieses Spiel zugleich. Seine Leistung ist vollständig, durchaus meisterlich.

Wenn man von Vieuxtemps spricht, kann man wohl an Paganini denken. Als ich diesen zuerst hören sollte, meinte ich, er würde mit einem nie dagewesenen Ton anfangen. Dann begann er und so dünn, [so] klein! Wie er nun locker, kaum sichtbar seine Magnetketten in die Massen warf, so schwankten diese herüber und hinüber. Nun wurden die Ringe wunderbarer, verschlungener; die Menschen drängten sich enger; nun schnürte er immer fester an, bis sie nach und nach wie zu einem einzigen zusammenschmolzen, dem Meister sich gleichwiegend gegenüberzustellen, als eines vom andern von ihm zu empfangen. Andere Kunstzauberer haben andere Formeln. Bei Vieuxtemps sind es nicht die einzelnen Schönheiten, die wir festhalten könnten, noch ist es jenes allmähliche Verengen wie bei Paganini, oder das Ausdehnen des Maßes wie bei anderen hohen Künstlern. Wir stehen hier unvermutet vom ersten bis zum letzten Ton wie in einem Zauberkreis, der um uns gezogen, ohne daß wir Anfang und Ende finden könnten[27].

Was nun Louis anlangt, so lass' ich mir ihn als kleinen, feurigen Klavierspieler[28], der viel Courage und Talent hat, sehr wohl gefallen. Freilich wird der ältere Künstler weder die physischen noch die psychischen Saiten bis zum Springen treiben, weil sie eben reißen. Was hat es zu sagen, daß das zarte A-moll-Konzert[29] unter den Händen unsers Kleinen zum ordentlichen Orlando furioso wurde, um den, wie bekannt, wenn er mit den Zähnen klapperte, die Menschen tot zur Erde niederfielen. Diese netten, kleinen Spieluhren liebe ich wenig. Der Überfluß an Kraft läuft später von selbst zurück. — Bei den Herzschen Variationen[30], die uns glauben machen wollen, sie seien die schwersten, bedeutendsten, fand sich schon alles gehöriger, das heißt, brillantiert, starkfarbig, schneidend, wie die Komposition verlangt und das Publikum liebt. — Wenn

nun auf keine Weise zu leugnen ist, daß beide Sätze sorgfältig einstudiert, überdem im französischen Geist und mit dem Selbstgefühl vorgetragen wurden, das zum Beifall herausfordert, so bitten wir seinen Lehrer, daß er ihn mit einzelnen [und namentlich schlecht komponierten] Stücken nicht zu lange aufhalte. Das macht jungen Sinn tot und tut der sonstigen Bildung Eintrag. Man merkte es recht deutlich an seiner Begleitung zur Violine, die sonderbar gegen das übrige Spiel abstach. Wie sehr man aber den Sinn, ob er geweckt und gebildet sei, nach dem Akkompagnement messen könne, wissen wir alle[31].

Und so wandert zu, ihr lieben Kleinen, und fragt, solltet Ihr heute mich nicht ganz verstanden haben, nach Jahren einmal wieder*!

F—n.

---

5. Kirchenaufführung.

Christus am Ölberg. Kyrie und Gloria aus der Missa solemnis von Beethoven.

Am 28. März in der Universitätskirche zu Leipzig.

Die Idee ist schön und poetisch, daß uns heute Beethoven als Jüngling und als Mann am Hochaltar der Kunst — gleichsam als Novize und Hoherpriester — vorgeführt worden. Vom oft schmerzenreichen Leben, das mitteninne lag, klingt nichts nach. Es ist das ganz in Andacht und Gottesbegeisterung versenkte Gemüt.

Für den hohen Genuß fühlen wir uns gegen Herrn Musikdirektor Pohlenz zum lebhaftesten Dank verpflichtet und wünschen in diesem Sinn mehr Karfreitage. Es kann etwas, was mit solchem Eifer, solcher Uneigennützigkeit unternommen ist, gar nicht genug gerühmt werden. Die Masse schätzt das auch; aber sie hält sich an die Ausführung. War diese schlecht, so tadelt sie, gut, so lobt sie und vergißt es dann. An die unendlichen Hindernisse aber, an das mühsame Einstudieren, Probehalten, an das Beischaffen der Mittel, Beseitigen mancher Interessen und dgl. denkt sie mit keinem Wort; so möchte Herr Pohlenz die allgemeine Anerkennung einer zahlreichen und aufmerksamen Versammlung als Dank für sein verdienstvolles Kunstwirken annehmen und als Anregung,

---

* Es war der erste Ausflug der beiden jungen Franzosen. H. Vieuxtemps hat sich seitdem größeren Ruhm erworben.

uns bald ganz ein Werk vorzuführen, das ja zu den höchsten unserer Kunst gehört. — Von den großen Schwierigkeiten der Messe, die den Ausführenden teilweise wohl neu war, spürte man kaum etwas. Es war Leben, Zug und Sicherheit im Ganzen. —

---

6. Aus Meister Raros, Florestans und Eusebius'[32] Denk- und Dichtbüchlein[33].

Partiturnachlesen*.

Als ein junger Musikstudierender in der Probe zu der achten Sinfonie von Beethoven eifrig in der Partitur nachlas, meinte Eusebius: „Das muß ein guter Musiker sein!" — „Mit nichten", sagte Florestan, „das ist der gute Musiker, der eine Musik ohne Partitur versteht, und eine Partitur ohne Musik. Das Ohr muß des Auges und das Auge des (äußern) Ohres nicht bedürfen." — „Eine hohe Forderung", schloß Meister Raro, „aber ich lobe Dich darum, Florestan!"

Nach der D-moll-Sinfonie.

Ich bin der Blinde, der vor dem Straßburger Münster steht, seine Glocken hört, aber den Eingang nicht findet. Laßt mich in Ruhe, Jünglinge, ich verstehe die Menschen nicht mehr. Voigt[34].

Wer wird den Blinden schelten, wenn er vor dem Münster steht und nichts zu sagen weiß? Zieht er nur andächtig den Hut, wenn oben die Glocken läuten. Eusebius.

Ja liebt ihn nur, liebt ihn so recht — aber vergeßt nicht, daß er auf dem Wege eines jahrelangen Studiums zur poetischen Freiheit gelangte, und verehrt seine nie rastende moralische Kraft. Sucht nicht das Abnorme an ihm heraus, geht auf den Grund des Schaffens zurück, beweist sein Genie nicht mit der letzten Sinfonie, so Kühnes und Ungeheures sie ausspricht, was keine Zunge zuvor, — ebensogut könnt ihr das mit der ersten oder mit der griechisch-schlanken in B-dur! Erhebt euch nicht

* Die meisten der folgenden Auszüge sind vor Entstehung der Neuen Zeitschrift für Musik, zum Teil schon im Jahre 1833 geschrieben und bisher ungedruckt; sie möchten als die Anfänge der Davidsbündlerschaft anzusehen sein.

über Regeln, die ihr noch nicht gründlich verarbeitet habt. Es ist nichts Halsbrechenderes als das, und selbst der Talentlosere könnte euch im zweiten Moment der Begegnung die Maske beschämend abziehen.

Florestan.

Und als sie geendigt hatten, sagte der Meister fast mit gerührter Stimme: „Und nun kein Wort darüber! Und so laßt uns denn jenen hohen Geist lieben, der mit unaussprechlicher Liebe herabsieht auf das Leben, das ihm so wenig gab. Ich fühle, wir sind ihm heute näher gewesen, als sonst. Jünglinge, ihr habt einen langen, schweren Gang vor euch. Es schwebt eine seltsame Röte am Himmel, ob Abend- oder Morgenröte, weiß ich nicht. Schafft fürs Licht[35]!"

Die Quellen werden im großen Umlauf der Zeit immer näher aneinander gerückt. Beethoven brauchte beispielsweise nicht alles zu studieren, was Mozart —, Mozart nicht, was Händel —, Händel nicht, was Palestrina —, weil sie schon die Vorgänger in sich aufgenommen hatten. Nur aus einem wäre von allen immer von neuem zu schöpfen — aus J. Seb. Bach! — Fl.

Es gibt auch Talentlose, die recht viel gelernt haben, die durch Umstände zur Musik angehalten worden sind — die Handwerker. —

Fl.

Was hilft's, wenn ihr einen ausschweifenden Jüngling in einen Großvaterschlafpelz und eine lange Pfeife in seinen Mund steckt, damit er gesetzter werde und ordentlicher. Laßt ihm die fliegende Locke und sein luftiges Gewand! Fl.

Ich mag die nicht, deren Leben mit ihren Werken nicht im Einklang steht[36]. Fl.

Über einen komponierenden Jüngling. Man warne ihn. Es fällt die frühreife Frucht. Der Jüngling muß das Theoretische oft verlernen, ehe er es praktisch anwenden kann. Raro.

Es ist nicht genug, daß ich etwas weiß, bekömmt nicht das Gelernte dadurch, daß es sich im Leben von selbst anwendet, Halt und Sicherheit. E.

Jugendreichtum.

Was ich weiß, werf' ich weg — was ich hab', verschenk' ich. — Fl.

Wehre sich jeder seiner Haut. Ist einer mein Feind, so brauch' ich aber deshalb nicht seiner zu sein, sondern sein Äsop, der ihn zur Fabel, oder sein Juvenal, der ihn zu einer Satire verwandelt. — Fl.

Rezensenten.

Die Musik reizt Nachtigallen zum Liebesruf, Möpse zum Kläffen. —

Saure Trauben, schlechter Wein. —

Sie zersägen das Werkholz, die stolze Eiche zu Sägespänen. —

Wie Athenienser kündigen sie den Krieg durch Schafe an[37]. —

Musik redet die allgemeinste Sprache, durch welche die Seele frei, unbestimmt angeregt wird; aber sie fühlt sich in ihrer Heimat. —

Die Plastischen.

Am Ende hört ihr noch in Haydns Schöpfung das Gras wachsen! — Fl.

Der Künstler sollte freundlich, wie ein griechischer Gott, mit den Menschen und dem Leben verkehren; nur wenn es ihn zu berühren wagte, möge er verschwinden und nichts als Wolken zurücklassen. Fl.

Es ist das Zeichen des Ungewöhnlichen, daß es nicht alle Tage gefaßt wird; zum Oberflächlichen ist der größere Teil stets aufgelegt, z. B. zum Hören von Virtuosensachen. E.

Es ist mit der Musik wie mit dem Schachspiel. Die Königin (Melodie) hat die höchste Gewalt, aber den Ausschlag gibt immer der König (Harmonie). Fl.

Der Künstler halte sich im Gleichgewicht mit dem Leben; sonst hat er einen schweren Stand.

In jedem Kinde liegt eine wunderbare Tiefe.

Klara (1833).

Da ich Leute kenne, die sich schon auf das nächstemal freuen, wenn sie eben Klara gehört hatten, so frag' ich, was denn das Interesse für sie so lange nährt? Ist es das Wunderkind[38], über dessen Dezimenspannungen man den Kopf schüttelt, obwohl verwundert — sind es die schwierigsten Schwierigkeiten, die sie spielend als Blumenketten ins Publikum zurückschlingt — ist es vielleicht einiger Stolz, mit dem die Stadt auf die Eingeborene sieht — ist es das, daß sie uns das Interessanteste der jüngsten Zeit vorführt in kürzester? Sieht vielleicht die Masse ein, daß die Kunst von der Kaprice einzelner Begeisterter nicht abhängen soll, die mich auf ein Jahrhundert zurückweisen, über dessen Leichnam die Räder der Zeit weggeeilt? — Ich weiß es nicht, ich meine aber einfach, es ist der Geist, der zwingt, vor dem die Leute noch etlichen Respekt haben, mit kurzen Worten: er ist's, von dem sie so viel sprechen, ohne ihn gerade haben zu wollen —, sondern eben der, den sie nicht haben. — Fl.

Sie zog frühzeitig den Fischleier ab. Das Kind sieht ruhig auf, — der ältere Mensch würde vielleicht am Glanz erblinden.

Eusebius.

An Klara darf schon nicht mehr der Maßstab des Alters sondern der der Leistung gelegt werden. Raro.

Klara Wieck ist die erste deutsche Künstlerin. Fl.

Daß um die Kette der Regel immer der Silberfaden der Phantasie sich schlänge. Eusebius.

Die Perle schwimmt nicht auf der Fläche; sie muß in der Tiefe gesucht werden, selbst mit Gefahr. Klara ist eine Taucherin. Fl.

Anna von Belleville und Klara.

Sie lassen sich nicht vergleichen; sie sind verschiedne Meisterinnen verschiedner Schulen. Das Spiel der Belleville ist bei weitem technisch-schöner; das der Klara aber leidenschaftlicher. Der Ton der Belleville schmeichelt, dringt aber nur bis ins Ohr; der der Klara bis ans Herz. Jene ist Dichterin, diese Dichtung.

Das Genie.

Dem Demant verzeiht man seine Spitzen; es ist sehr kostbar, sie abzurunden. — Fl.

Das ist der Fluch des Talents, daß es, obgleich sicherer und anhaltender arbeitend als das Genie, kein Ziel erreicht, während das Genie längst auf der Spitze des Ideals schwebt und sich lachend oben umsieht! —

Das Unglück des Nachahmers ist, daß er nur das Hervorstechende sich anzueignen, das Eigentlichschöne des Originals, aber nachzubilden, wie aus einer natürlichen Scheu, sich nicht getraut. —

Eusebius.

Es ist nicht gut, wenn der Mensch in einer Sache zu viel Leichtigkeit erworben hat. — Raro.

Wir wären am Ziel? — wir irren! Die Kunst wird die große Fuge sein, in der sich die verschiednen Völkerschaften ablösen im Singen. —

Fl.

Eine tadelnde Stimme hat die Stärke des Klanges von mehr als zehn lobenden. — Fl.

Leider! Eusebius.

Es ist albern zu sagen: Beethoven begreife man in der letzten Periode nicht. Warum? Ist's harmonisch so schwer? ist's im Bau so wunderlich? sind die Gedanken zu kontrastierend? Nun, etwas muß es immer

sein; denn in der Musik ist überhaupt ein Unsinn gar nicht möglich; der Wahnsinnige selbst kann die harmonischen Gesetze nicht unterdrücken. Fader kann er wohl sein. Fl.

Das Außergewöhnliche am Künstler wird zu seinem Vorteil nicht immer im Augenblick anerkannt. Raro.

Wer sich einmal Schranken setzt, von dem wird leider verlangt, daß er immer drinnen bleibe. Eusebius.

Durch Vergleichen kommt man auf Umwegen zum Resultat; nimm die Sache, wie sie ist, mit ihrem inneren Grunde zum Gegengrunde. Fl.

Die Musikpuritaner.

Das wäre eine kleine Kunst, die nur Klänge und keine Sprache noch Zeichen für Seelenzustände hätte! Fl.

Allen neuen Erscheinungen ist Geist eigen. Eusebius.

Von Kontrapunktlern.

Verweigert dem Geist nicht, was ihr dem Verstand nachseht; quält ihr euch nicht in den jämmerlichsten Spielereien, in verwirrenden Harmonien ab? Wagt es aber einer, der eurer Schule nichts verdankt, etwas hinzuschreiben, das nicht eurer Art ist, so schmäht ihn der Zorn. Es könnte eine Zeit kommen, wo man den von euch schon als demagogisch verschrienen Grundsatz: „was schön klingt, ist nicht falsch“ positiv in den verwandeln würde: „alles, was nicht schön klingt, ist falsch.“ Und wehe dann euren Kanons und namentlich den krebsförmigen! — Fl.

Die Antichromatiker sollten bedenken, daß es eine Zeit gab, wo die Septime ebenso auffiel wie jetzt etwa eine verminderte Oktave, und daß durch Ausbildung des Harmonischen die Leidenschaft feinere Schattierungen erhielt, wodurch die Musik in die Reihe der höchsten Kunstorgane gestellt wurde, die für alle Seelenzustände Schrift und Zeichen haben. — Eusebius.

Es könnte, die Philister zu züchtigen, einmal ein Hamann mit einem Lessing unter dem Arm kommen und die Zeit nicht mehr fern sein. — Fl.

Die ruhige Psyche mit zusammengefalteten Flügeln hat nur halbe Schönheit; in die Lüfte muß sie sich schwingen! — Eusebius.

Gleichartige Kräfte heben sich auf; ungleichartige erhöhen einander. Raro.

Klavierspielen.

Das Wort „spielen" ist sehr schön, da das Spielen eines Instrumentes eins mit ihm sein muß. Wer nicht mit dem Instrument spielt, spielt es nicht. — Eusebius.

Mein Vergnügen, die Schröder-Devrient als Subskribentin der „kritischen Terminologie" von C. Gollmick[39] zu finden! — Fl.

Chopin.

Es sind verschiedene Sachen, die er betrachtet, aber wie er sie betrachtet, immer dieselbe Ansicht. — Fl.

Ich finde gar nichts Außerordentliches darin, daß man in Berlin die Sachen von Bach und Beethoven zu schätzen anfängt. — Fl.

Dreiklang = Zeiten. Terz vermittelt Vergangenheit und Zukunft als Gegenwart. — Eusebius.

Gewagter Vergleich! — Raro.

Menschen, wie S. (ein etwas dissolut lebender Künstler) sollten gerade haushalten. Um so viel schmerzlicher werden sie in älteren Jahren die verschwendete Kraft vermissen, um wieviel sie reicher waren als andere. — Raro.

Wie wenig wird mit reinem Sinn verschenkt! — Eusebius.

Verzeiht den Irrtümern der Jugend! Es gibt auch Irrlichter, die dem Wandrer den rechten Weg zeigen, den nämlich, den die Irrlichter nicht gehen. — Fl.

Es wäre genug Ruhms an der »Sommernachtstraum«-Ouvertüre, die andern sollten andere Namen von Komponisten tragen. — Eusebius.

Man betrachtet Jugendwerke von gewordenen Meistern mit ganz andern Augen, als die, die an sich ebensogut, nur versprachen und nicht hielten. Raro.

Es ist erstaunlich, wie Schwachheiten, Fehler, die man als Knabe an andern schon bemerkte, sich in späterer Zeit als offene Geistesblößen, Talentschwächen usw. zeigen. Raro.

Darf sich das Talent die Freiheiten nehmen, die sich das Genie nimmt? Fl.

Ja; aber jenes verunglückt, wo dieses triumphiert. Raro.

Manier mißfällt schon am Original, geschweige die nämliche am Kopierenden (Spohr und seine Schüler). Eusebius.

Der seichteste Kopf kann sich hinter eine Fuge verstecken. Fugen sind nur der größten Meister Sache. Raro.

Man denke nur, welche Umstände sich vereinigen müssen, wenn das Schöne in seiner ganzen Würde und Herrlichkeit auftreten soll! Wir fordern dazu einmal: große, tiefe Intention, Idealität eines Kunstwerkes, dann: Enthusiasmus der Darstellung, 3) Virtuosität der Leistung, harmonisches Zusammenwirken wie aus einer Seele, 4) inneres Verlangen und Bedürfnis des Gebenden und Empfangenden, momentan günstigste Stimmung (von beiden Seiten, des Zuhörers und des Künstlers), 5) glücklichste Konstellation der Zeitverhältnisse sowie des speziellern Moments der räumlichen und anderen Nebenumstände, 6) Leitung und Mitteilung des Eindrucks, der Gefühle, Ansichten — Widerspiegelung der Kunstfreude im Auge des andern. — Ist ein solches Zusammentreffen nicht ein Wurf mit sechs Würfeln von sechsmal sechs[40]?

Eusebius.

Ouvertüre zur »Leonore« [41].

Beethoven soll geweint haben, als sie, zum erstenmal aufgeführt, in Wien fast durchfällig mißfiel —, Rossini hätte höchstens gelacht im ähnlichen Falle. Er ließ sich bewegen, die neue aus E-dur zu schreiben, die ebensogut von einem andern Komponisten gemacht sein könnte. Du irrtest — aber deine Tränen waren edel. — Eusebius.

Die erste Konzeption ist immer die natürlichste und beste. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht. — Raro.

Bebt ihr nicht zusammen, ihr Kunstschächer, bei den Worten, die Beethoven auf seinem Sterbebette sprach: „Ich glaube erst am Anfang zu sein" —, oder wie Jean Paul: „Mir ist's, als hätt' ich noch nichts geschrieben." — Fl.

Sinfonie von N. [42] (1833).

Es kann mich rühren, wenn ein Künstler, dessen Bildungsgang weder unsolid noch unnatürlich genannt werden kann, für seine schlaflosen Nächte, die er dem Werke, arbeitend, vernichtend, wieder aufbauend, wieder verzweifelnd (vielleicht hie und da durch einen Geniusmoment unterbrochen) brachte, nun nichts vom Volke empfängt als nichts, nicht einmal Anerkennung der vermiedenen Fehler, in die der schwächere Jünger verfällt. Wie er dastand, so gespannt, unruhig, traurig, auf eine Stimme hoffend, die ihm einen leisen Beifall gäbe! Es kann mich rühren. — E.

Das Talent arbeitet, das Genie schafft. — Fl.

Kritiker und Rezensent.

Das bewaffnete Auge sieht Sterne, wo das unbewaffnete nur Nebelschatten. — Fl.

Rezensenten.

Schweizerbäcker, die für den bon goût arbeiten, ohne das geringste selbst zu kosten, — die nichts mehr vom bon goût profitieren, weil sie sich zum Ekel daran abgearbeitet. —

Der Stein des Anstoßes, den sie überall finden, möge nicht an ihnen zum Probierstein der Wahrheit versucht werden, der bekanntlich die Lächerlichkeit ist. Fl.

Musikalische Scherteufel (Diavolini): wenn ich über ein Sandkorn muß, um weiterzuschreiben —, wenn ich im Notenbogen die zwei inneren Seiten überschlage —, wenn Zweifel entsteht, ob die Takt- der Tonartbezeichnung vorgeht —, wenn ein Hammer nicht abfällt —, wenn im Kompositionsfeuer kein Papier zur Hand. Der schlimmste: wenn beim Dirigieren der Taktstock durch die Lüfte fliegt. Fl.

Das Große macht sich auch in der Vernichtung geltend. Zerschneidet eine Sinfonie von Gyrowetz und eine von Beethoven — und seht, was bleibt. Kompilatorische Werke des Talents sind wie einander umwerfende Kartenhäuser, während von denen des Genies noch nach Jahrhunderten Kapitäler und Säulen vom zerbrochenen Tempel übrigbleiben, so hoch übrigens auch die Zusammenstellung (Komposition) in der Musik anzuschlagen ist. — E.

Ein Drama ohne lebendiges Vorhalten vors Auge würde ein totes, dem Volke fremdes bleiben, eben wie eine nur musikalische Dichtungsweise ohne die Hand, die sie verständigte. Kommen aber die Ausübenden (Spielenden) den Schaffenden (Dichtenden) zu Hilfe, so ist die Hälfte der Zeit gewonnen. — E.

Der gebildete Musiker wird an einer Raffaelschen Madonna mit gleichem Nutzen studieren können wie der Maler an einer Mozartschen Sinfonie. Noch mehr: dem Bildhauer wird jeder Schauspieler zur ruhigen Statue, diesem die Werke jenes zu lebendigen Gestalten; dem Maler wird das Gedicht zum Bild, der Musiker setzt die Gemälde in Töne um. E.

Die Ästhetik der einen Kunst ist die der andern; nur das Material ist verschieden. Fl.

Daß sich in der Musik, als romantisch an sich, eine besondere romantische Schule bilden könne, ist schwerlich zu glauben. — Fl.

Paganini ist der Wendepunkt der Virtuosität. — Fl.

Allerdings müssen Finger und Hände von Kindheit an locker, lose und schnell gemacht werden; je leichter die Hand, je vollendeter die Darstellung. — E.

Was man in der Kindheit lernt, vergißt man nicht. — Fl.

Die Kontrapunktischen.

Es ist ihnen nicht genug, daß der Jüngling die alte klassische Form als Meister in seinem Geist verarbeitet; er soll es sogar in ihrem. — E.

Die Musik ist die am spätesten ausgebildete Kunst; ihre Anfänge waren die einfachen Zustände der Freude und des Schmerzes (Dur und Moll), ja der weniger Gebildete denkt sich kaum, daß es speziellere Leidenschaften geben kann, daher ihm das Verständnis aller individuelleren Meister (Beethovens, Fr. Schuberts) so schwer wird. Durch tieferes Eindringen in die Geheimnisse der Harmonie hat man die feineren Schattierungen der Empfindung auszudrücken erlangt. — E.

Die Masse will Massen. — Fl.

Willst du den Menschen kennen lernen, so frage ihn, welche seine Freunde sind, d. i. willst du übers Publikum urteilen, so sieh zu, was es beklatscht — nein, was es im ganzen für eine Physiognomie annimmt nach dem Gehörten. Wie die Musik, anders als die Malerei, die Kunst ist, die wir zusammen, in der Masse am schönsten genießen (eine Sinfonie in der Stube mit einem Zuhörer würde diesem wenig gefallen), von der wir zu Tausenden auf einmal und in demselben Augenblick ergriffen, emporgehoben werden über das Leben wie über ein Meer, das uns beim Sinken nicht umfaßt und tötet, sondern den Menschen als fliegenden Genius zurückspiegelt, bis er sich niederläßt unter griechischen Götterhainen, — so hat sie auch Werke, die dieselbe Macht auf die Gemüter ausübten, die darum als die höchsten zu achten sind, der Jugend so klar als dem Alter. Ich erinnere mich, daß in der C-moll-Sinfonie im Übergang nach dem Schlußsatz hin, wo alle Nerven bis zum Krampfhaften angespannt sind, ein Knabe fester und fester

sich an mich schmiegte und, als ich ihn darum fragte, antwortete: er fürchte sich! Eusebius.

Es ist ein Unterschied, ob Beethoven rein chromatische Tonleitern hinschreibt, oder Herz. (Nach dem Anhören des Es-dur-Konzertes.) Fl.

Das Große geht oft in ähnlichen Worten und Tönen durch die Geister im Kreise um. — Fl.

Der älteste Mensch war der jüngste; der zuletztgekommene ist der älteste; wie kommen wir dazu, uns von vorigen Jahrhunderten Vorschriften geben zu lassen? Fl.

Deinen Ausspruch, Florestan, daß du die Pastoral- und heroische Sinfonie darum weniger liebst, weil sie Beethoven selbst so bezeichnete und daher der Phantasie Schranken gesetzt, scheint mir auf einem richtigen Gefühl zu beruhen. Fragst du aber: warum? so wüßt' ich kaum zu antworten. E.

Es kann einem nichts Schlimmeres passieren, als von einem Hallunken gelobt zu werden. Fl.

Unverschämte Bescheidenheit.

Die Redensart: „Ich hab's in den Ofen gesteckt", birgt im Grund eine recht unverschämte Bescheidenheit; eines schlechten Werkes wegen wird die Welt noch nicht unglücklich, und dann bleibt es auch immer nur bei der Redensart; man müßte sich ja wahrhaftig schämen. Kann die Menschen nicht leiden, die ihre Kompositionen in den Ofen stecken. Fl.

Über Ändern in Kompositionen.

Oft können zwei Lesarten von gleichem Wert sein. Euseb.
Die ursprüngliche ist *meist* die bessere. Raro.

Preisaufgabe.

Die allgemeine Mus. Zeitung (red. von Herrn Mag. G. W. Fink) bietet seit geraumer Zeit eine Menge interessanter, mystischer, im Stil der Offenbarung Johannis geschriebener Leading-Artikel, transzendentaler Davidsbündleriana, deren Bedeutung für die Kunst nicht hoch

genug angeschlagen werden könnte, wenn man sich nicht hier und da über eine gewisse Dunkelheit beklagte, der vielleicht durch einen passenden Kommentar abzuhelfen wäre[43]. Die Redaktion der Davidsbündlerschaft kann sich eine solche Gelegenheit nicht entgehen lassen, auch hier zum Besten der Kunst zu wirken. Sie besitzt ein schönes Exemplar der Werke von Mozart-Haydn-Beethoven. Dürfte sie nicht dem Künstler, Kunstfreund, Gelehrten, Staatsmann, der imstande, über jene überirdische Kunstgenossenschaft genaueren Aufschluß zu geben, dieses als Belohnung anzubieten sich erlauben, was zugleich als eine Preisaufgabe betrachtet werden könnte?

Wie mich dies ärgert, wenn einer sagt: eine Sinfonie von Kalliwoda wäre keine von Beethoven. Freilich lächelt der Kaviarschmecker sehr, wenn das Kind einen Apfel schmackhaft findet. E.

Wie es eine Schule der Höflichkeit (von Rumohr) gibt, so wundert es mich, daß noch niemand auf eine Schule der Polemik gefallen, die bei weitem phantasiereicher. Künste sollen nur von Talenten gepflegt werden, ich meine, die Sprache des Wohlwollens verstünde sich in der musikalischen Kritik von selbst, wenn man sie immer an Talente richten könnte. So aber wird oft Krieg vonnöten. Die musikalische Polemik bietet ein noch ungeheures Feld; es kömmt daher, weil die wenigsten Musiker gut schreiben und die meisten Schriftsteller keine wirklichen Musiker sind, keiner von beiden die Sache recht anzupacken weiß; daher auch musikalische Kämpfe meistens mit gemeinschaftlichem Rückzug oder einer Umarmung endigen. Möchten nur die Rechten baldigst kommen, die sich tüchtig zu schlagen verstehen! Fl.

Musik der Tropenländer.

Bis jetzt kennen wir nur deutsche, französische und italienische Musik als Gattungen. Wie aber, wenn die andern Völker dazukommen bis nach Patagonien hin? Dann würde sich ein neuer Kiesewetter[44] nur in Folianten aussprechen können. Fl.

Vorstellung des Moments während seiner Dauer.

Ein rasender Roland würde keinen dichten können; ein liebendes Herz sagt es am wenigsten. Die Phantasterei der Franz Lisztschen Kompositionen würde sich gestalten, wenn er das einzusehen anfinge. Die

merkwürdigsten Geheimnisse des Schaffens gäbe es über diesen Gegenstand zu untersuchen. Etwas fortzubewegen, darf man nicht darauf stehen.

Dem entgegen steht der krasse Materialismus der mittelalterlichen Figuren, aus deren Mäulern große Zettel mit erklärenden Reden hingen. — Fl.

Warum nicht alle hohen Prometheuse an Felsen geschmiedet, weil sie zu früh das Himmelslicht holten! — Fl.

Eine Zeitschrift soll nicht bloß die Gegenwart abspiegeln; der sinkenden muß die Kritik vorauseilen und sie gleichsam aus der Zukunft zurückbekämpfen. E.

Eine Zeitschrift für „zukünftige Musik" fehlt noch. Als Redakteure wären freilich nur Männer, wie der ehemalige blind gewordene Kantor an der Thomasschule und der taube in Wien ruhende Kapellmeister passend. — Fl.

Wer viel Angst hat, seine Originalität zu bewahren, ist allerdings im Begriff, sie zu verlieren. E.

Nur wenige der eigentlichsten genialen Werke sind populär geworden (Don Giovanni). Fl.

Greift nicht in die Zeit ein; gebt den Jünglingen die Alten als Studium, aber verlangt nicht von ihnen, daß die Einfachheit und Schmucklosigkeit bis zur Affektation treiben. Läutert ihn, da er eine besonnene Anwendung der neuerweiterten Kunstmittel macht. — Raro.

Berlioz (1838).

Berlioz tut sehr unrecht, so wenig von seinen Kompositionen in Druck zu geben, oder sich nicht einmal zu einer Reise nach Deutschland entschließen zu können*. Hat er auch das Unglück, noch zuweilen mit Bériot verwechselt zu werden, mit dem er doch so wenig Ähnlichkeit hat wie Mockturtlesuppe mit Limonade, — so weiß man dennoch hier und da Genaueres über ihn, und Paganini ist nicht sein einziger Bewunderer,

* Er hat beides indes getan[45].

obwohl gewiß nicht der schlechteste. Die „Neue Zeitschrift für Musik" war die erste, die wiederholt auf ihn aufmerksam machte, Leipzig die erste Stadt, wo eine Komposition von ihm zur Aufführung kam. Es war die Ouvertüre zu den »Francs-Juges«, eine Jugendarbeit mit allen jenen Fehlern, die im Gefolge eines kühnen Werkes sind. Die Ouvertüre wurde dann auch in andern Städten, wie Weimar, Bremen, irr' ich nicht, auch in Berlin gegeben. In Wien lacht man darüber. Wien ist aber auch die Stadt, — wo Beethoven lebte, und es gibt wohl keinen Ort auf der Welt, wo so wenig von Beethoven gespielt und gesprochen würde als in Wien. Man fürchtet sich dort vor allem Neuen, was über den alten Schlendrian hiausgeht; man will dort auch in der Musik keine Revolution. Fl.

Zu Gottschalk Wedels Verdeutschungsvorschlägen[46].

Unser sehr lieber, sehr sinniger Wedel muß längst gemerkt haben, wie auch uns der Gegenstand der Betrachtung wert erscheint. So gibt die Zeitschrift die Kompositionstitel so deutsch wie möglich; das Auge wird sich daran gewöhnen und zuletzt man sich wundern, warum z. B. ein „mit inniger Empfindung" statt »con grand' espressione« sich nicht ebensogut ausnehmen sollte, und auf jeder Seite soll's überhaupt nicht bemerkt werden.

Ob man mit einer Verdeutschung so seltsamer Wörter wie „Bardiet" für „Sinfonie" anklingen wird, zweifle ich durchaus und stimme nicht dafür[47]; unser „Lied" nimmt uns niemand, dagegen wir die „Sonata", das „Rondeau" da lassen wollen, wo sie entstanden; es wird gar nicht möglich sein, den Begriff zu verdeutschen, etwa durch das affektierte „Klangstück" oder „Tanzstück". Also nicht zuviel, aber werfe man die »composées et dédiées« hinaus!

Statt der Vortragsbezeichnungen halte auch ich sehr auf eine Zeichenschrift, welche der der Noten nähersteht als das schnell abschließende Wort. Wie schnell faßt das Auge das <, während es das italienische Wort erst buchstabieren muß; in den verschlungenen Bogen, Linien, Haken liegt ein besonderer Reiz, und die Art, wie Komponisten bezeichnen, klärt fast rascher über ihre ästhetische Bildung auf als die Töne selbst[48].

Fl.

Grund zum Verfall der Musik sind schlechte Theater und schlechte Lehrer. Unglaublich ist, wie durch Anleitung und Fortbildung die letzteren auf lange Zeit, ja auf ganze Generationen segensreich oder verderblich wirken können. Raro.

Falkenjäger rupfen ihren Falken die Federn aus, damit sie nicht zu hoch fliegen. Fl.

Rot heißt die Jugendfarbe. Stier und Truthahn werden sehr wütend und aufgeblasen bei solchem Anblicke. Fl.

Kritiker und Rezensent ist zweierlei; jener steht dem Künstler, dieser dem Handwerker näher. Fl.

Ist Genius da, so verschlägt's ja wenig, in welcher Art er erscheint, ob in der Tiefe, wie bei Bach, ob in der Höhe, wie bei Mozart, oder ob in Tiefe und Höhe vereint, wie bei Beethoven. Fl.

Apollo ist Gott der Musen und der Ärzte zugleich. Fl.

Der Stadt- und Kommunalmusikverein zu Kyritz.

Lustige Begebenheit* von Florestan.

Das Städtchen Kyritz zeichnete sich von jeher durch Liebe zur Musik aus. Wie es ganze Schach spielende Dörfer gibt, andere, die ihr vollständiges Theater haben, so schien Kyritz wie ein großes Haus eines Stadtmusikherrn, wo aus jedem Fenster zur Tag- und Nachtzeit verschiedene Instrumente herunter — und hinauf klingen. Vom Kantor bis zum Nachtwächter herab war alles musikalisch. Aber man irrt, wenn man glaubt, die Harmonie wäre in Kyritz zu Hause gewesen. Schon lange hatten sich in ihrem Schoße geheime Parteien gebildet; ja hatten sich nicht vor der Türe des Regimentsobertambours Fresser (eines offenen Romantikers) in der Walpurgisnacht ganze Gruppen blasender und streichender Anhänger gestellt, um mit ihrem Chef zum Hause des

* Sie hatte einen symbolischen Bezug zu den damaligen Zuständen einer berühmten Musikstadt.

Oberbälgetreters Kniff (der als Oberhaupt der andern Partei zu betrachten) zu ziehen, selbigem die »Femrichter«-Ouvertüre u. a. Possen aufzuführen, während Kniff die zum »Kalif von Bagdad« anstimmen ließ zur Gegenwehr! Eine greuliche Musik war's, ein Kampf des Neuen und Alten; das ganze Kyritz gor. Aber das Wichtigste kommt noch, und die Sachen wurden verwickelter. Wem in Kyritz wäre nicht der zu allen Tagesstunden auf den Gassen sichtbare Friseur Lippe bekannt, Lippe, der Janitschar, der alle Instrumente spielte und jedes schlecht. Lippe, der Lafont und Hunderte in Paris frisiert und zuletzt auf dem Schub von da in seine Heimat zurücktransportiert wurde, der durchtriebenste Windbeutel, der Fressers Tochter die Cour machte, während er beim Kniff versicherte: er wolle alle Fresserschen Romantiker sengen und brennen, wie sie's verdienten. Im Grund des Herzens aber schimpfte er eben über alles und wollte nichts, als auf den Schultern der kämpfenden Parteien sich selbst zum Musikdiktator in Kyritz emporschwingen und zuletzt Fressers hübsche Sabine heimführen. Kyritz, wie warst du verblendet, als du den Worten aus dem im Kyritzer Wochenblatt mit G. S. unterzeichneten Artikel Glauben beimaßest, der folgendermaßen lautete: „Die Musik, die doch sein soll die Harmonie des Ewig-Schönen, die die Bande zwischen Gott- und Menschheit nur noch fester knüpfen soll, hat in dieser guten Stadt noch unlängst zu den bedauerlichsten Auftritten geführt. Könnte man ähnlichen Vorfällen nicht steuern durch Vereinigung sämtlicher hiesigen Notabilitäten, und sollte eine solche nicht durch eine förmliche Konstituierung eines ‚Kyritzer Stadt- und Kommunalmusikvereins' am leichtesten zu erreichen sein, wie ja ähnliche Vereine es in allen **schen Staaten gibt? Könnte man nicht zu gleicher Zeit auch Ehrenmitglieder (die korrespondierenden verstehen sich ohnehin) ernennen lassen, und würde nicht unser trefflicher Bürgermeister Kaulfuß geneigt sein, das Protektorat dieses Vereins zu übernehmen?"

Mit Lippe'n stand es aber folgendermaßen, schlecht nämlich. Er hatte viel Schulden und wenig Kunden; er musizierte, wie er frisierte, im höchsten Grad oberflächlich, obgleich das erstere mit mehr Fleiß, das zweite mit mehr Talent; er hat Zeit seines Lebens immer zwischen Ton- und Haarkünstler geschwankt. Mit aller Kraft klammerte er sich nun an die Musik, da sich die Kyritzer Haarköpfe und Perücken seinen haarkünstlerischen Händen entzogen; ja er versicherte, den schönsten Tituskopf vernachlässige er über der Mozartschen »Titus«-musik. Sah man ihn aber je auf den Gassen fliegen, daß die Gänseherden in die Höhe flogen,

so geschah es den Tag nach der Anzeige im Wochenblatt. Von Haus zu Haus rannte er, die Statuten des Kommunalvereins in der Tasche und drohte mit Ehrenmitgliedschaft; ja selbst du, würdigster Kaulfuß, schwanktest einen Augenblick und gabst schmunzelnd nach und Lippe'n die Perücke überdies zum Frisieren hin; mit ihm noch andere Perücken. Schon jubelte Lippe; ja er hetzte, was er konnte, Fressers und Kniffs Parteien noch wütender auseinander, vom Kampf für sich Gewinn zu ziehen. Über Kyritz lag es schwer wie Gewitterwolken; alles pfiff und blies und strich wie wahnsinnig durcheinander. Mitten im Aufruhr erscholl es: „Wo ist Lippe? der Elende! der Windbeutel! der Prahlhans!" Bei der Laterne erkannte man ihn, und hier falle der Schleier über die Szene. Selten wurde wohl ein Mensch so übereinstimmend durchgeprügelt. Alle Instrumente wurden auf Lippe'n gespielt, die Hornbläser bliesen ihm in die Ohren, die Violinisten geigten durch seinen Mund, an seinen Füßen hingen zwei kleine Paukanten, bis Fresser, durch seinen Sieg befriedigt, zum Abzug blies. —

Während des Getümmels kamen ein paar Davidsbündler zum Tore hinausgefahren, die die Parteien durchschnitten. Halbtot trug man Lippe'n in die Vorstadt, wo er wohnte, während sich jene noch lachend aufzeichneten, was man eben gelesen[49]. —

1835.

Zur Eröffnung des Jahrganges 1835. — Fastnachtsrede von Florestan. — F. Hiller I. II. — Kompositionen von J. Ch. Keßler. — Aus den Büchern der Davidsbündler: Sonaten f. d. Pianoforte. — »Die Weihe der Töne«, Sinfonie von L. Spohr. — Die dritte Sinfonie von K. G. Müller. — Sinfonie von H. Berlioz. — Neue Sonaten für das Pianoforte. — Kritische Umschau. — »Die Wut über den verlornen Groschen« von Beethoven. — Der Psychometer. — Charakteristik der Tonarten. — Kürzeres und Rhapsodisches f. d. Pianoforte. — Das Komische in der Musik. — J. Moscheles. — Schwärmbriefe I. II. — Sonaten von F. Mendelssohn-Bartholdy und F. Schubert. — Aphorismen.

7. Zur Eröffnung des Jahrganges 1835.

Unsere Thronrede ist kurz. Zwar pflegen Journale an ersten Januaren vieles zu versprechen, nur ohne den künftigen Jahrgang bei der Hand zu haben. Deute sich der Leser das Motto von Shakespeare, welches diese von uns herausgegebenen Blätter schon einmal eröffnete*, auf eine Weise, die uns seine Gunst erhalten möge. Ob wir unsere Versprechungen durchaus gelöst und den Erwartungen entsprochen haben, die der weit umfassende Plan allerdings zu großen steigern mußte, wollen wir nicht entscheiden. In der Anerkennung der Jugend des Unternehmens liegen vielleicht auch die Ausstellungen, die man machen könnte. Im wesentlichen werden Körper und Geist, welchen der Himmel ihm schenken möge, künftighin dieselben bleiben[50].

Es bleibt noch übrig, uns über die Fortsetzung des kritischen Teils dieser Blätter zu erklären.

Das Zeitalter der gegenseitigen Komplimente geht nach und nach zu Grabe; wir gestehen, daß wir zu seiner Neubelebung nichts beitragen wollten. Wer das Schlimme einer Sache nicht anzugreifen sich getraut, verteidigt das Gute nur halb. — Künstler, namentlich ihr Komponisten, ihr glaubt kaum, wie glücklich wir uns fühlten, wenn wir euch recht ungemessen loben konnten. Wir kennen die Sprache wohl, mit der man über unsere Kunst reden müßte — es ist die des Wohlwollens; aber beim besten Willen, Talente wie Nichttalente zu fördern oder zurückzuhalten, geht es nicht immer — wohlwollend.

In der kurzen Zeit unseres Wirkens haben wir mancherlei Erfahrungen gemacht. Unsere Gesinnung war vorweg festgestellt. Sie ist einfach, und diese: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem

* — — die allein,
Die nur ein lustig Spiel, Geräusch der Tartschen,
Zu hören kommen, oder einen Mann
Im bunten Rock mit Gelb verbrämt zu sehen,
Die irren sich. —

Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können, — sodann die letzte Vergangenheit [die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging] als eine unkünstlerische zu bekämpfen, — endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.

Ein Teil hat uns verstanden, eingesehen, daß Unparteilichkeit, vor allem lebendiges Mitinteresse die Beurteilungen leitete.

Ein zweiter hat gar nicht darüber nachgedacht und wohlgemut auf den Anfang vom Ende des alten Lieds gepaßt. Es wäre sonst rein unerklärlich, wie uns zugemutet wurde, Sachen zu besprechen, die für die Kritik eigentlich wie gar nicht existieren.

Ein dritter nannte unser Verfahren rücksichtslos, rigoristisch. Wir wollen der entgegengesetzten Weise nicht gemeine, sondern die edelsten Gründe unterlegen, vielleicht den, daß unsere Kunstgenossen im allgemeinen äußerlich nicht gerade die reichsten sind, deren oft mühsam erworbenen Lebensbedarf man nicht noch durch Aufdecken einer freudlosen Zukunft verkümmern solle — oder den, daß es schmerzt, nach einem lange zurückgelegten Wege zu erfahren, daß man den unrechten eingeschlagen; denn wir wissen wohl, wie der musikalische und jeder Künstler ohne Schaden für seine Kunst etwas anderes, was ihm im bürgerlichen Leben einen Halt abgäbe, nicht treiben dürfe. Aber wir sehen nicht, was wir vor anderen Künsten und Wissenschaften voraushaben sollen, wo sich die Parteien offen gegenüberstehen und befehden, noch überhaupt, wie es sich mit der Ehre der Kunst und der Wahrheit der Kritik vereinbaren ließe, den drei Erzfeinden unsrer und aller Kunst, den Talentlosen, dann den Dutzendtalenten (wir finden kein besseres Wort), endlich den talentvollen Vielschreibern ruhig zuzusehen. Glaube niemand, wir hätten z. B. etwas gegen gewisse Tageszelebritäten. Diese gelten, weil sie die Stellen, die ihnen vom mächtigen Zeitengenius bestimmt sind, vollkommen ausfüllen. Sodann sind sie [wie man sich leider gestehen muß] die Kapitale, mit denen die Verleger, die doch auch da sein müssen, den Verlust, welchen sie oft bei Herstellung klassischer Werke tragen, in etwas decken. Aber drei Viertel von andern sind unecht, unwert veröffentlicht zu werden. Die Masse steckt bis an den Kopf in Noten, verwirrt sich, verwechselt; dem Verleger, Drucker, Stecher, Spieler, Zuhörer wird unnütz Zeit genommen. |Aber die Kunst soll mehr als ein Spiel, ein Zeitvertreib sein|[51].

Das waren unsere Ansichten schon beim Beginnen dieser Zeitschrift, hier und da leuchteten sie wohl durch; wir sprachen sie aber noch nicht so

bestimmt aus, weil wir hofften, daß teils die Leistungen mancher jungen edlen Geister, welche wir in Schutz zu nehmen für Pflicht erachteten, teils ein absichtliches Übergehen aller jener gewöhnlichen Konglomerate die Mittelmäßigkeit am schnellsten unterdrücken würden. Wir gestehen, daß wir später in ein Dilemma gerieten. Mancher Leser wird gesehen und geklagt haben, daß der Raum, den wir der Kritik anwiesen, in keinem Verhältnis zur Zahl der erscheinenden Werke stehe. Er war nicht in den Stand gesetzt, sich einen Überblick über alle Erscheinungen, gute wie schlechte, zu verschaffen. Nun waren es die drei obengenannten Hauptfeinde, die jenen erschwerten. Damit aber der Leser zu einem Standpunkte gelange, von dem er alles um sich wie im Kreise sehen könne, mußten wir auf ein Verfahren sinnen, wodurch zugleich der Besprechung des Nötigen und Wichtigen kein Eintrag getan würde.

Es sind nun die einzelnen | Erzeugnisse | 52 dieser drei Gattungen untereinander sich so ähnlich, die der ersten an Leblosigkeit, die der andern an Leichtsinn, die der dritten an Handwerksmäßigkeit, daß sich mit der Charakterisierung einer einzelnen Komposition die ganze Klasse in ihren Grundzügen hinstellen ließe. Also in Beratung mit Künstlern, denen, wie die Erhebung der Kunst, auch das Leben des Künstlers am Herzen liegt, wollen wir für Kompositionen, die sich, nicht nach einseitiger Meinung, sondern nach gewissenhafter Überzeugung vieler in eine der obigen Klassen rubrizieren lassen, drei einzelne Stereotyprezensionen bereit haben, denen weiter nichts als die Titel der Kompositionen untergesetzt werden. Wie sehr wir wünschen, daß dieses Verzeichnis so kurz wie möglich ausfalle, brauchen wir so wenig zu versichern, als wie wir alles, was sich, wenn auch nur durch einen kleinen glücklichen Zug unterscheidet, besonders und in längern oder in kürzern Aufsätzen besprechen werden[53].

Und so beginne dieses Geständnis den neuen Jahreslauf! Man sagt oft „das neue Jahr, ein altes Jahr", wir wollen hoffen, ein besseres. —

---

8. Fastnachtsrede von Florestan.

Gehalten nach einer Aufführung der letzten Sinfonie von Beethoven.

Florestan stieg auf den Flügel und sprach:

Versammelte Davidsbündler, d. i. Jünglinge und Männer, die ihr totschlagen sollet die Philister, musikalische und sonstige, vorzüglich die längsten (S. Komet 1833 die letzten Nummern[54]). —

Ich schwärme nie, Beste! — Wahrhaftig, ich kenne die Sinfonie besser als mich. Kein Wort verlier' ich drüber. Es klingt alles so totledern darauf, Davidsbündler. Ordentliche ovidische Tristien feierte ich, hörte anthropologische Kollegien. Man kann schwerlich wild über manches sein, schwerlich viele Satiren mit dem Gesichte malen, schwerlich tief genug als Jean Paulscher Giannozzo[55] im Luftballon sitzen, damit die Menschen nur nicht glauben, man bekümmere sich um selbige, so tief, tief unten ziehen zweibeinige Gestalten, die man so heißt, durch eine sehr enge Schlucht, die man allenfalls das Leben nennen könnte. — Gewiß, ich ärgerte mich gar nicht, so wenig als ich hörte. Hauptsächlich lachte ich über Eusebius. Ein rechter Schelm war er, als er einen dicken Mann so anfuhr. Der hatte ihn nämlich während des Adagios heimlich gefragt: „Hat Beethoven nicht auch eine Schlachtsinfonie geschrieben, Herr?" — „Das ist eben die Pastoralsinfonie, Herr", sagte unser Euseb gleichgültig. — „Ah, ah, richtig" — dehnte der Dicke fort sich besinnend.

Der Mensch muß wohl Nasen verdienen, sonst hätte ihm Gott keine gegeben. Viel vertragen sie, diese Publikums, worüber ich die herrlichsten Dinge berichten könnte; z. B. als ihr, Kniff, mir einmal umwendetet im Konzert bei einem Fieldschen Notturno. Das Publikum besah sich zur Hälfte schon inwendig, es schlief nämlich. Unglücklicherweise erwisch' ich auf einem der abgelebtesten Flügelschweife, der sich je in eine Zuhörerschaft schwang, statt des Pedals den Janitscharenzug[56], glücklicherweise piano genug, als daß ich mir den Wink des Zufalls konnte entgehen lassen, das Publikum glauben zu machen, es ließe sich in der Ferne eine Art Marsch hören, den ich von Zeit zu Zeit in leisen Schlägen wiederholte. Natürlich trug Eusebius das seinige zur Verbreitung bei; das Publikum rauchte aber vor Lob.

Ähnliche Geschichten fielen mir während des Adagios eine Menge ein, als der erste Akkord im Endsatz einbrach. „Was ist er weiter, Kantor (sagte ich zu einem zitternden neben mir), als ein Dreiklang mit vorgehaltener Quinte in einer etwas verzwickten Versetzung, weil man nicht weiß, ob man das Pauken-A oder das Fagotten-F für Baßton nehmen soll? Sehen Sie nur Türk[57], 19ter Teil, S. 7!" — „Ah, Herr, Sie sprechen sehr laut und spaßen bestimmt." — Mit leiser, fürchterlicher Stimme sagte ich ihm ins Ohr: „Kantor, nehmen Sie sich vor den Gewittern in acht! der Blitz schickt keinen Livreebedienten, eh' er einschlägt, höchstens einen Sturm vorher und drauf einen Donnerkeil. Das ist so seine Manier." — „Vorbereitet müssen solche Dissonanzen dennoch" —

da stürzte schon die andere herein. „Kantor, die schöne Trompetenseptime vergibt euch.“ —

Ganz erschöpft von meiner Sanftmut war ich, ich hatte gut mit meinen Fäusten gestreichelt. —

Jetzt gabst du mir eine schöne Minute, Musikdirektor, als du das Tempo des tiefen Themas in den Bässen so herrlich auf der Linie trafst, daß ich vieles vergaß vom Ärger am ersten Satz, in dem trotz des bescheidenen Verhüllens in der Überschrift: »un poco maestoso« die ganze langsam schreitende Majestät eines Gottes spricht.

„Was mag wohl Beethoven sich unter den Bässen gedacht haben?“ — „Herr“, antwortete ich, „schwerlich genug; Genies pflegen Spaß zu machen, — es scheint eine Art Nachtwächtergesang.“ — — Weg war die schöne Minute und der Satan wieder los. Und wie ich nun diese Beethovener ansah, wie sie dastanden mit glotzenden Augen und sagten: „Das ist von unserm Beethoven, das ist ein deutsches Werk — im letzten Satz befindet sich eine Doppelfuge — man hat ihm vorgeworfen, er prästiere dergleichen nicht, — aber wie hat er es getan — ja, das ist unser Beethoven.“ Ein anderer Chor fiel ein: „Es scheinen im Werk die Dichtgattungen enthalten zu sein, im ersten Satz das Epos, im zweiten der Humor, im dritten die Lyrik, im vierten (die Vermischung aller) das Drama.“ Wieder ein anderer legte sich geradezu aufs Loben: ein gigantisches Werk wär' es, kolossal, den ägyptischen Pyramiden vergleichbar. Noch andre malten: die Sinfonie stelle die Entstehungsgeschichte des Menschen dar — erst Chaos — dann der Ruf der Gottheit: „Es werde Licht“ — nun ginge die Sonne auf über den ersten Menschen, der entzückt wäre über solche Herrlichkeit — kurz, das ganze erste Kapitel des Pentateuchs sei sie. — —

Ich ward toller und stiller. Und wie sie eifrig nachlasen im Text und endlich klatschten, da packte ich Eusebius beim Arm und zog ihn die hellen Treppen hinunter mit ringsum lächelnden Gesichtern.

Unten im Laternendunkel sagte Eusebius wie vor sich hin: „Beethoven — was liegt in diesem Wort! schon der tiefe Klang der Silben wie in eine Ewigkeit hineintönend. Es ist, als könne es kein anderes Schriftzeichen für diesen Namen geben[58].“ — „Eusebius“, sagte ich wirklich ruhig, „unterstehst du dich auch, Beethoven zu loben? Wie ein Löwe würde er sich vor euch aufgerichtet und gefragt haben: ‚Wer seid ihr denn, die ihr das wagt?‘ — Ich rede nicht zu dir, Eusebius, du bist ein Guter — muß denn aber ein großer Mann immer tausend Zwerge

[im Gefolge haben][59]?" Ihn, der so strebte, der so rang unter unzähligen Kämpfen, glauben sie zu verstehen, wenn sie lächeln und klatschen? Sie, die mir nicht Rechenschaft vom einfachsten musikalischen Gesetz geben können, wollen sich anmaßen, einen Meister im ganzen zu beurteilen? Diese, die ich sämtlich in die Flucht schlage, lass' ich nur das Wort Kontrapunkt fallen, — diese, die ihm vielleicht das und jenes nachempfinden und nun gleich ausrufen: „O, das ist so recht auf unser Korpus gemacht," — diese, die über Ausnahmen reden wollen, deren Regeln sie nicht kennen, — diese, die an ihm nicht das Maß bei sonst gigantischen Kräften, sondern eben das Übermaß schätzen, — [seichte Weltmenschen[60]] — wandelnde Werthers Leiden, — rechte verlebte großtuige Knaben, — diese wollen ihn lieben, ja loben? — —

Davidsbündler, im Augenblick wüßt' ich niemanden, der das dürfte, als einen schlesischen Landedelmann, der vor kurzem so an einen Musikhändler schrieb:

„Geehrter Herr,

Nun bin bald mit meinem Musikschrank in Ordnung. Sie sollten ihn sehen, wie er prächtig ist. Innen Alabastersäulen, Spiegel mit seidenen Vorhängen, Büsten von Komponisten, kurz prächtig. Um ihn aber auf das köstlichste zu schmücken, bitte ich mir noch sämtliche Werke[61] von Beethoven zu schicken, da ich diesen sehr gern habe[62]."

Was ich aber sonst noch zu sagen hätte, wüßt' ich meines Erachtens kaum[63]. —

---

9. Ferdinand Hiller*.

I.

Einen Zug der Beethovenschen Romantik, den man den provenzalischen nennen könnte, bildete Franz Schubert im eigensten Geist zur Virtuosität aus. Auf diese Basis stützt sich, ob bewußt oder unbewußt, eine neue noch nicht völlig entwickelte Schule, von der sich[64] erwarten läßt, daß sie eine besondere Epoche in der Kunstgeschichte bezeichnen wird.

Ferdinand Hiller gehört zu ihren Jüngern, zu ihren merkwürdigsten Einzelheiten[65].

---

* Geschrieben bei Gelegenheit des Erscheinens seiner Etüden. W. 15.

Mit ihm zugleich schildere ich eine ganze Jugend, deren Bestimmung zu sein scheint, ein Zeitalter loszuketten, das noch mit tausend Ringen am alten Jahrhundert hängt. Mit der einen Hand arbeitet sie noch, die Kette loszumachen, mit der andern deutet sie schon auf eine Zukunft hin, wo sie gebieten will einem neuen Reich, welches, wie Mahomets Erde, in wunderbar geflochtenen demantnen Banden hängt und fremde, noch nie gesehene Dinge in seinem Schoß verbirgt, von denen uns schon der prophetische Geist Beethovens hier und da berichtete, und die der hehre Jüngling Franz Schubert nacherzählte in seiner kindlichen, klugen, märchenhaften Weise. Denn wie es in der Dichtkunst Jean Paul war, der, nachdem er in die Erde gesenkt war, wie ein heilbringender Quell in Schachten fortströmte, bis ihn zwei Jünger, die ich nicht zu nennen brauche, wieder ans Sonnenlicht leiteten und begeistert, nur zu heftig verkündeten, „es beginne eine neue Zeit", — so war es in der Musik Beethoven. Unsichtbar wirkte er wie eine Gottheit in einzelnen Geistern fort und gebot ihnen den Augenblick nicht zu versäumen, wo der Götzendienst, dem die Masse lange, leere Jahre sich hingegeben, gestürzt werden könne. Und er empfahl ihnen, den Kampf zu bestehen, nicht die sanfte glatte Sprache des Gedichts an, sondern die freie ungebundene Rede, mit der er selbst schon oft gesprochen, und die jungen Geister bedienten sich ihrer in neuen und tiefsinnigen Formeln.

Die Altweisen lächelten sehr und meinten wie der Riese in Albanos Traum: „Freunde, hier geht kein Wasserfall hinauf[66]!" Die Jünglinge aber meinten: „Ei, wir haben Flügel!" — Einzelne im Volke nun hatten die junge Stimme vernommen und sprachen: „Hört, hört!" Dieser Augenblick steht jetzt in der Welt still[67]. — Florestan[68].

II.

Es ist schlimm, daß man seinen Rezensionen nicht jedesmal die Komposition mit einem Virtuosen, der sie uns gleich höchst vollendet spielte, oder (was das beste wäre) ein Exemplar des ganzen Komponisten anhängen kann; dann wäre manchem vorgebeugt. Gut aber ist es immer, wenn wir dem Leser gleich die Anfänge der ersten Etüden vorstellen, damit er uns nicht blindhin aufs Wort zu glauben und eigenes Urteil beizumischen habe. Auch scheint ein Probegeben bei Etüden nicht so langweilig als bei andern Gattungen von Werken, weil die ersten Takte doch meistens den Grund des Stückes bilden, den ein gleich-

gesinnter Geist vielleicht ähnlich ausführen würde. Hier folgen die Anfänge*.

Mit einem Seufzer fahre ich fort — keiner andern Kritik wird das Beweisen so schwer als der musikalischen. Die Wissenschaft schlägt mit Mathematik und Logik, der Dichtkunst gehört das entschiedene, goldene Wort, andere Künste haben sich die Natur, von der sie die Formen geliehen, zur Schiedsrichterin gestellt, — aber die Musik ist die Waise, deren Vater und Mutter keiner nennen kann. Und vielleicht ist es, daß gerade in dem Geheimnisvollen ihres Ursprungs der Reiz ihrer Schönheit liegt.

Man hat den Herausgebern dieser Blätter den Vorwurf gemacht, daß sie die poetische Seite der Musik zum Schaden der wissenschaftlichen bearbeiten und ausbauen, daß sie junge Phantasten wären, die nicht einmal wüßten, daß man von griechischer und andrer Musik im Grunde nicht viel wisse u. dgl. Dieser Tadel enthält eben das, wodurch wir unser Blatt von andern unterschieden wissen möchten. Wir wollen weiter nicht untersuchen, inwiefern durch die eine oder die andre Art die Kunst schneller gefördert werde, aber allerdings gestehen, daß wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt**. Dies ist freilich leichter gesagt als getan und würde einen nur höhern Gegendichter verlangen. Bei Studien indes, von denen man nicht allein lernen, sondern auch schön und Schönes lernen soll, kommt noch anderes ins Spiel. Darum soll diesmal womöglich wenig ausgelassen und Hillers Werk von vielen Seiten gefaßt werden, von der ästhetischen sowohl wie von der theoretischen und etwas von der pädagogischen.

Denn nach drei Dingen sehe ich als Pädagog besonders, gleichsam nach Blüte, Wurzel und Frucht, oder nach dem poetischen, dem harmonisch-melodischen und dem mechanischen Gehalt, oder auch nach dem Gewinn für das Herz, für das Ohr und für die Hand.

Über manche Sachen auf der Welt läßt sich gar nichts sagen, z. B. über die C-dur-Sinfonie mit Fuge von Mozart, über vieles von Shakespeare, über einzelnes von Beethoven. Bloß Geistreiches hingegen,

---

* Sie sind, vielen Raum einnehmend, hier ausgelassen.

** In diesem Sinne könnte Jean Paul zum Verständnis einer Beethovenschen Sinfonie oder Phantasie durch ein poetisches Gegenstück möglich mehr beitragen (selbst ohne nur von der Phantasie oder Sinfonie zu reden) als die Dutzend-Kunstrichtler, die Leitern an den Koloß legen und ihn gut nach Ellen messen.

Manieriertes, Individuell-Charakteristisches regt stark zu Gedanken an, daher ich lieber diese Rezension wie eine ordentliche Predigt in drei Teile zerlegen und das Ganze mit einer Charakteristik der einzelnen Etüden beschließen will.

Erster Teil: Poesie des Werkes, Blüte, Geist. Ich glaube, Hiller wird nie nachgeahmt werden. Warum? weil er, eigentlich Original, sich so viel von anderen Originalen beimischt, daß sich nun dieses fremdeigne Wesen in den sonderbarsten Strahlen bricht. Der Nachahmer müßte sich daher auf diese Verbindung des Eigentlichen und Uneigentlichen einlassen, was einen Unsinn gäbe. Damit will ich nicht sagen, Hiller wolle nachahmen — denn wer wird das! — oder er habe keine Kraft, seine Natur gegen fremden Einfluß zu sichern — denn er besitzt im Gegenteil so viel, daß er nur fürchtet, sie möchte in ihren höchsten Äußerungen nicht verstanden werden; aber er strebt den Ersten, Besten aller Zeiten mit einer Vermessenheit nach, will nicht allein so verwickelt wie Bach, so ätherisch wie Mozart (obgleich dies am wenigsten), so tiefsinnig wie Beethoven (aber dies am meisten) schreiben, sondern womöglich das Hohe dieser und noch andrer vereinen, daß es gar kein Wunder ist, wenn gar manches mißlingt. Solchem ungenügsamen Sinne folgt aber der Mißmut auf dem Fuß, wenn sich, wie im Schillerschen Bergalten, die Riesengestalt herüberdehnt, die uns zuruft: „Weiter darfst du nicht, Freund, das ist meine Region." Darin liegt der Grund zu einer Bemerkung, die sich in jeder Etüde aufdrängt. Es ist das plötzliche Stocken, Zurücksinken mitten im Aufflug. Er nimmt den Anlauf wie ein Siegesroß und fällt kurz vor dem Ziel nieder; denn dieses steht fest und kommt uns nicht entgegen: ja, es scheint sogar zurückzufliehen, je mehr man sich ihm nähert. Darum geht auch ziemlich allen Etüden das goldne Wohlgefühl ab, das Vorahnen des Sieges, welches man starken Geistern schon beim ersten Wort anmerkt.

Sehe ich hier vielleicht zuviel oder irre ich mich, so glaube ich wenigstens die Vorzüge, die dagegen in die Wagschale zu legen, mit Sicherheit angeben zu können.

Sie sind: Phantasie und Leidenschaft (nicht Schwärmerei und Begeisterung, wie etwa bei Chopin), beide in ein romantisches Clair-obscur eingehüllt, das sich vielleicht später zur Verklärung erheben wird; denn er hüte sich vor dem nächsten Schritt, über den hinaus Gnomen und Kobolde zu wirtschaften anfangen, und denke an die Ouvertüren zum »Sommernachtstraum« und zu den »Hebriden« (die sich etwa wie Shake-

speare und Ossian zueinander verhalten), in welchen der romantische Geist in solchem Maße schwebt, daß man die materiellen Mittel, die Werkzeuge, welche er braucht, gänzlich vergißt. Dennoch bewegt sich Hiller im Abenteuerlichen und Feenhaften, wenn auch nicht so poetisch fein wie Mendelssohn, doch immer sehr glücklich, und die 2., 17., 22., 23. Studie gehören, wie zu den gelungenen in der ganzen Sammlung, zu dem Besten überhaupt, was seit der F-moll-Sonate von Beethoven und anderem von Franz Schubert, welche dieses Wunderreich zuerst erschlossen zu haben scheinen, geschrieben worden ist.

Rechne man hierzu noch eine sehr starke Erfindung und einen Charakter, der vielleicht manchmal zu grundlos das Gewöhnlichere zurückweist, so haben wir das Bild eines Künstlerjünglings, der wohl verdient, das Interesse einzuflößen, welches viele am Adel seiner Geburt genommen, der ihn aber noch nicht auf die mäßige Weise zu benutzen versteht, welche zur Selbstkenntnis führt, mit der wir über unsre angebornen geistigen Reichtümer zu schalten und walten haben.

Wie dies gemeint ist, sollen die übrigen Teile noch deutlicher machen.

Zweiter Teil: theoretischer, Verhältnis der Melodie zur Harmonie, Form und Periodenbau. Wo Hillers Talent nicht ausreicht, da tut es auch sein Wissen nicht. Er hat vieles gelernt, scheint aber wie gewisse lebhafte Geister, die sich früh hervortun wollen, manchmal schon auf den letzten Seiten geblättert und studiert zu haben, während der Lehrer noch an dem Anfang explizierte.

Daß ein so ehrgeiziger Charakter Mittel suchen wird, seine Schwächen zu verdecken, läßt sich denken. Daher will er uns oft durch bunte Harmonien über die Flachheit der Arbeit täuschen, uns berauschen, oder wirft sich auf etwas gänzlich Heterogenes, oder er bricht plötzlich ab mit einer Pause usw. Das erste z. B. gleich vom neunten Takt an in der ersten Etüde, an vielen Orten in der 20sten, das andere in der 15ten vom 4ten Takt auf der 45sten Seite an, in der 24sten in den letzten Takten S. 73 bei dem Übergang nach C-moll, das letzte in Nr. 7 S. 19, Takt 5, in derselben Etüde noch an mehreren Stellen. Will er aber etwas ernstlich durchführen, verarbeiten, wie z. B. in der Fuge Nr. 12, in Nr. 18, die, beiläufig gesagt, die schwächste ist (ich weiß auch, warum sie es geworden), in Nr. 24, wo er das Thema des 7ten Taktes später wiederbringt, so wird er meistens dunkel, steif und matt.

Leider weiß ich auch nicht, was man einem ausgezeichneten poetischen Talente, das vielleicht zu rasch die Schule durchgemacht hat, anraten

soll. Mit Genies wird man leichter fertig; die fallen und stehen von selbst wieder auf. Aber was kann man jenen sagen? Sollen sie Rückschritte machen, von vorne anfangen, umlernen? Sollen sie sich der Natur und Einfachheit befleißigen, wie oft angeraten wird? Sollen sie Mozartisch schreiben? Aber wer kann denn Gesetze aufstellen, daß man gerade so weit gehen dürfe und nicht weiter! Soll man eine schöne Idee verdammen, weil sie noch nicht ganz schön ausgedrückt und ausgeführt ist? Ich weiß nicht, wie hoch es Hiller bringen wird; aber er ist um seiner selbst willen darauf aufmerksam zu machen, daß er das Gelungene von dem Mißratenen abtrennen lerne, daß er wohlwollende Freunde frage, denen er ein Urteil, inwieweit sich etwas für die Öffentlichkeit schicke, zutrauen darf und die ihm sagen: „On ne peut pas être grand du matin jusqu'au soir" — man soll die Kinder, die man lieb hat, züchtigen — in meinen vier Pfählen kann ich treiben, was mir gefällt; wer aber an die Sonne [der Öffentlichkeit] tritt, wird von ihr beschienen.

Wir kommen zu den Etüden zurück. Eins fällt mir auf und ein. Hiller scheint oft die Worte, den Ausdruck eher zu haben als den Sinn, den Gedanken; er legt den Schmuck bereit, ohne die Schönheit zu besitzen, die jener erhöhen soll, — in Bildern: er hat die Wiege fertig, ehe an die Mutter gedacht ist; wie einem Juwelier geht es ihm, dem es gleich gilt, von welchem Kopf sein Diadem getragen wird, ob von einer schönstolzen Römerjungfrau oder von einer grauen Oberhofmeisterin, wenn er nur seine Ware anbringen kann. Obschon dieses Mißverhältnis bei Studien nicht so hoch anzuschlagen ist als bei höhern Kompositionsgattungen, so würde ich doch Etüden, wie Nr. 4, 8, 18, in denen die Figur als Haupt-, der Gedanke als Nebensache erscheint, der vielen andern wegen (wie 5, 6, 10, 16, 23), wo Etüdenzweck und Gedankenadel vereint sind, gänzlich unterdrückt haben.

So steht auch die Melodie in untergeordnetem Verhältnis zur Harmonie, welche reich, ja orientalisch, oft auch[69] hart fortschreitet. Unbegreiflich ist es, wie jemand, der so viel in Musik gelebt und geschrieben, Bestes und Schlechtestes gehört und unterscheiden gelernt hat, wie unser Komponist, in seinen eignen Sachen Harmonien stehen lassen kann, die nicht etwa falsch nach gewissen altwaschenen Regeln, sondern so widrig klingen, daß ich ihm, wenn ich ihn nicht weiter kennte, geradezu sagen müßte: „Es fehlt dir |das musikalische Ohr|[70]." Zu so einem Ausspruch würden mich die ersten Noten im 2ten Takt der 9ten Etüde be-

stimmen; erst vermutete ich Druckfehler, fand aber die gräßliche verdoppelte Terz bei der Wiederholung wieder. Fast in allen Etüden finden sich solche unleidliche Intervalle[71].

Was nun die Form und den Periodenbau unsrer Etüden anlangt, so unterscheiden sie sich wesentlich von andern durch ihre Ungebundenheit, die freilich oft auch in Unklarheit und Mißverhältnis ausartet. Wir wollen hier eine zergliedern, gleich die erste:

Erster Gedanke. A-moll-Modulation nach E-moll. 8 Takte.	Ausfüllung. Modul. durch C-dur 7 auf 3♯ A 8 Takte.	Zweiter Gedanke, den der erste begleitet. Modulation von D-moll durch 9♭ 7 6 6 3♯ 6 3♭ 5 A, F, F, H nach C-moll. 8 Takte.	Frei. Modul. durch G und D nach A-moll. 12 Takte.	point d'orgue auf der Dominante E. Hauptkadenz. 12 Takte.
Wiederholung des zweiten Gedankens, aber verändert. Harmonien: 6♯ 6 4 3♯ 5 3 6 A, D, E, F, 6♯ 6 4 6 5 3 6 Gis, A, H, C. 8 Takte.	Frei. Modul. nach 7 3♯ Dis. 7 Takte, Pause.	Frei. Modul. durch 9 9♭ 9 7 7 5♯ 3♯ 3♯ 3♯ E, A, A, D, H, E nach A-moll. 6 Takte.	Erinnerung an das 2. Thema A-moll. 4 Takte.	Schluß. A-moll. 11 Takte.

Gehört nun der Zergliederer obiger Etüde durchaus nicht zu denen, die gern in C-dur anfangen, in G-dur das zweite Thema bringen, nach einigem Aufenthalt in (höchstens) B-dur, D-moll, dann aber A-moll, das erste Thema in C-dur wieder aufnehmen, das zweite in derselben Tonart anhängen und sofort schließen, so liebt er doch eine gewisse Ordnung in der Unordnung, und diese geht der obigen Etüde etwas, andern (z. B. den Nummern 18, 20, 24) gänzlich ab. Manches hätte ich auch gegen die Schlüsse, an denen mir ziemlich durchgängig etwas wie zu wenig oder zu viel vorkommt, sowie gegen die Aufeinanderfolge der

24 Sätze im ganzen einzuwenden; doch ist namentlich das letzte so individuell, daß ich es lieber übergehe.

Wir kommen zum kürzesten und

letzten Teil, zum mechanischen. — Für junge Komponisten, die dazu Virtuosen sind, gibt es nichts Einladenderes, als Etüden zu schreiben, womöglich die ungeheuersten. Eine neue Figur, ein schwerer Rhythmus lassen sich leicht erfinden und harmonisch fortführen; man lernt bei dem Komponieren, ohne daß man es weiß, man übt seine Sachen vorzugsweise, Rezensenten dürfen nicht tadeln, daß man zu schwer geschrieben — denn wozu helfen sonst Etüden? — Hiller hat einen Namen als Virtuos und soll ihn verdienen. Früher von Hummel gebildet, ging er dann nach Paris, wo es an Nebenbuhlern nicht fehlt. Im Umgang mit Fr. Chopin, der sein Instrument kennt wie kein andrer, mag dies und jenes angeregt worden sein, — kurz er setzte sich hin und schrieb. Es fragt sich, ob er im Anfang gewisse Zwecke im Auge gehabt, zu denen er seine Studien bestimmt, ob zur eignen Übung, zu der seiner Schüler usw. Wer weiß es? — aber der klavierspielende Leser und Lehrer kann verlangen, daß man ihm sage, ob er sie sich anschaffen solle, was er zu erwarten habe, wie schwer sie seien, für welche Klasse von Spielern sie vorzugsweise passen. Darauf läßt sich allein dieses antworten. Zwar stellt sich in jeder einzelnen Etüde eine Übung heraus, hier und da eine neue Schwierigkeit, aber es lag dem Komponisten offenbar mehr daran, Charakterstücke zu geben und poetischen Sinn zu beflügeln, als mechanische Klaviermäßigkeit auszubilden. Daher findet sich in der ganzen Sammlung kein Fingersatz angezeigt, selten ein Aufheben des Pedals, niemals, außer in den Überschriften, welche die Stimmung des Stückes im ganzen andeuten, eine ängstliche Bezeichnung des Vortrags durch Worte, wie animato usw. Dies alles setzt Fertigkeiten voraus, die man nicht auf die Welt mitbringt. Wollte ich also die Klasse nennen, der man die Studien in die Hand geben dürfe, so würde ich jene geist- und phantasievollen Spieler darunter verstehen, welche die größere Herrschaft über ihr Instrument durch sie nicht erlangen wollen, sondern schon besitzen, überhaupt die musikalischen Menschen, an denen nichts mehr zu verderben ist. — Diese allgemeinen Bemerkungen beschließen wir mit einer kurzen Charakteristik der einzelnen Nummern.

1) Lebhafter Rhythmus, antiker Anstrich, Mattes und Starkes abwechselnd, Übung in schwerem Staccato.

2) Traum. Unterirdisches Treiben. Die Erdgeister singen und

hämmern. Feen neigen sich auf demantnen Blumen. Das geht lustig. Der Träumer wacht auf: „Was war denn das?“

3) Kirchenstück, gotisch. Um einen Cantus firmus ziehen tiefere Stimmen auf und ab. Gute Idee, mißlungene Ausführung.

4) Nichtssagend, leidliche Übung, die rechte Hand binden, die linke springen zu lassen.

5) Zartes Bild, etwa das eines bittenden Kindes. — Umkehrung der vorigen Übung. Die rechte Hand schlägt schnell Oktaven an, während der Tenor den gebundenen Gesang führt, der aber gegen die Mitte hin steif und schwulstig wird.

6) In Form und Haltung vielleicht die gelungenste in der Sammlung, wenn auch nicht reich an Erfindung. Wogende Bewegung in Dezimenspannungen für eine Hand, während die andere eine Melodie festhält. Reine Harmonien.

7) |Etwas gemacht|$\underline{\underline{72}}$, auch als Übung zu vag.

8) Lebendig aber reizlos. Zur Übung im raschen Untersetzen des Daumens geschickt. Auf dem 3ten System der 25sten Seite stehen so viele Druckfehler, daß man förmlich umkomponieren muß.

9) Schönes Akkompagnement, kalter Gesang. Übung im Mordent. Der Vortrag eines Meisters könnte über den eigentlichen Gehalt täuschen.

10) Hätte bei mehr Sorgfalt auf gedrängtere Form vortrefflich werden müssen. Das lebhafte Fortgehen bei der Rückkehr des ersten Themas im Fortissimo ist von brillantem Effekt. Matter Schluß. Übung in Baßsprüngen für die linke Hand und im Aushalten einer Melodie mit dem Daumen der rechten, welche die übrigen Finger begleiten.

11) Volle auf- und niedersteigende Dreiklangsmassen, in der Weise, wie Händel seine Chöre oft begleitet. Großartig, nur einige schwache Augenblicke.

12) Fuge in Bachscher Manier; im »Wohltemperierten Klavier« steht eine in Tonart und Thema ähnliche. Die kontrapunktische Meisterschaft noch nicht bedeutend. Zu viel freie Eintritte, häufiges Fallenlassen der Stimmen. Vortreffliches Thema, aus dem sich viel machen ließe.

13) Gigue im alten Stil. Getroffen, voll von einzelnen Schönheiten bis auf die Stellen, die oben angeführt. Vom 5ten Takt auf Seite 41 an kann ich keine Auflösung finden.

14) Sehr rasch zu spielen. Hat etwas Reizendes. In der Dis-moll-Stelle quält sich ein Gesang vergebens ab. Als Etüde ohne Schwierigkeit.

15) Gedankenlos, was ein feines Stakkatospiel vielleicht vergessen machen wird. Der Mittelsatz an und für sich gut, wenn er im Zusammenhang mit dem Anfang und der Folge stünde. Die Empfindung geht immer im Zickzack, bergauf, bergunter.

16) Ausgezeichnet schön, fast durchgehends. Nur der Schluß stört durch seine Plattheit; ich würde vielleicht vom 2ten Takt des 5ten Systems in den 8ten des 6ten springen. Auch scheint das Pedal, welches Hiller doch so selten anwendet, gerade in dieser Etüde am unrechten Orte, weil dann der innere Gesang noch mehr verschwömme. Als Etüde im Überschlagen der linken Hand über die rechte zu benutzen.

17) Wahrscheinlich die dankbarste im ganzen Hefte, wenn sie prestissimo gespielt wird. Doppelgänger, Einbeinmenschen, Schattenlose, Spiegelbilder spazieren drinnen herum — nun, man spiele.

18) Nannte ich schon früher die schwächste von allen und versprach zu sagen, warum sie es geworden. Darum, weil Chopin zwei Etüden, eine in F-, die andre in C-moll geschrieben, die Hiller jedenfalls gekannt hat, ehe er seine 7te und 18te machte[73]. Das letzte klingt dunkel und mag es bleiben[74].

19) Wurde oben schon ausführlich erwähnt.

20) Mag im raschen Tempo imponieren, wütet aber zu sehr in Harmonien. Im 4ten Takt des 5ten Systems S. 59 fängt ein schöner harmonischer Gang an. Als Etüde nützlich, aber ermüdend.

21) Die fünften Finger beider Hände bleiben liegen, während die andern sich doppelgriffig bewegen. Gute Übung für Spannungen und für das Eingreifen in die Obertasten. Wertvoll als Komposition.

22) Gehört in die Feengattung; durchaus leise zu halten, duftig und luftig, Äolsharfenmusik. Vortreffliche Übung, die das Merkwürdige, vielleicht Einzige auf der Welt hat, daß die ersten 4 Finger der rechten Hand gleich vielmal daran kommen, jeder nämlich 322mal, der kleine Finger aber 324mal anschlagen darf. Man sehe nach und wird es, wie ich, in einer Minute finden und lachen.

23) Originell und phantastisch. Studie für kurze Triller in beiden Händen.

24) Oktavengänge in beiden Händen. Kräftiger Rhythmus im ersten Thema, im Verfolg etwas konfus und ohne Einheit. Der Haupt-

gedanke wird zum zweitenmal so frei und glücklich eingeleitet, wie es keiner andern Etüde gelungen. Das Hineinkommen (wie man sagt) in den Hauptgedanken bei der Wiederholung bleibt ein Geniuswurf.

Wir stehen am Ende. Hiller, wie er sein „Fine" unter Nr. 24 schreiben konnte, mag kaum froher gewesen sein als der Leser, der losgelassen sein will. — Mit Aufmerksamkeit und Interesse habe ich die Studien vielmal selbst gespielt und durchgegangen. Wenn die Redaktion dieser Blätter ihrer Besprechung einen größeren Raum gestattete, als sie beinahe verantworten kann, so mag dies dem jungen deutschen Künstler für ein Zeichen gelten, wie wenig er in seiner Heimat vergessen ist. Findet er den Tadel zu streng gegen das Lob, so bedenke er auch, nach welchem Maß er selbst gemessen sein will, d. h. nach dem höchsten. Würde aber der Leser ein Endurteil verlangen, so könnte ich ihm zum Abschied nichts Besseres auf den Weg mitgeben als die Worte im Wilhelm Meister, die mir immer in diese Rezension hineingeklungen:

„Der geringste Mensch kann komplett sein, wenn er sich innerhalb der Grenzen seiner Fähigkeiten und Fertigkeiten bewegt; aber selbst schöne Vorzüge werden verdunkelt, aufgehoben und vernichtet, wenn jenes unerläßlich geforderte Ebenmaß abgeht. Dieses Unheil wird sich in der neuern Zeit noch öfter hervortun, denn wer wird wohl den Forderungen einer durchaus gesteigerten Gegenwart und zwar in schnellster Bewegung genugtun können?"

---

10. Kompositionen von J. Ch. Keßler.

Es ist unstatthaft, ein ganzes Leben nach einer einzelnen Tat messen zu wollen, da der Augenblick, der ein System umzustoßen droht, oft im Ganzen erklärt und entschuldigt liegen kann. Zerschneidet eine Beethovensche Sinfonie, die ihr nicht kennt, und seht zu, ob ein schönster herausgerissener Gedanke an sich etwas wirkt. Mehr als in den Werken der bildenden Künste, wo der einzelne Torso einen Meister beweisen kann, ist in der Musik alles der Zusammenhang, das Ganze — im kleinen wie im großen, im einzelnen Kunstwerk wie in einem ganzen Künstlerleben. Man hört oft — so falsch und unmöglich es ist —, Mozart hätte den einzigen »Don Juan« zu schreiben brauchen, und er wäre der große Mozart. Allerdings bliebe er der Komponist des »Don Juan«, wäre aber noch lange kein Mozart. —

Mit einiger Scheu spreche ich mich daher über Werke aus, deren Vorläufer mir unbekannt sind. Ich möchte gern etwas wissen von der Schule des Komponisten, seinen Jugendansichten, Vorbildern[75], ja selbst von seinem Treiben, seinen Lebensverhältnissen, — mit einem Wort vom ganzen Menschen und Künstler, wie er sich bis dahin gegeben hat. [Dies ist mir in Hinsicht des Komponisten, von dem die Rede ist, leider nicht vergönnt.] Wer [aber] ohne solche Kenntnis an das Beurteilen des Einzelnen geht, wird leicht lieblos oder beschränkt reden. Gern nehme ich diesmal den letzten Vorwurf auf mich; von Lieblosigkeit hat der Komponist nichts zu fürchten, da er durch die vier Werke*, die ich von ihm kenne, nur Achtung einflößen kann.

Ungern gestehe ich, daß die zwei früheren Werke den späteren vorzuziehen sind, nicht etwa ihres Gedankengehalts oder einer vollendeteren Form wegen, die er gar nicht geben wollte, sondern in wirklicher Erfindung, in ungekünstelterem Fluß der Empfindung. Es wäre bedenklich, sollten den Künstler gewisse Vorbilder verleiten, einen Weg zu verlassen, den er, wenn auch nicht eigen gebahnt, eigen fortgeführt hat. Ich weiß, wie man jungen Geistern [gegenüber] im Erinnern, daß sie ihre Eigentümlichkeit bewahren möchten, Vorsicht gebrauchen muß, weil sie sonst auf mannigfache Weise versuchen, dem Vorbild auszuweichen, es ganz zu vermeiden, wodurch die natürliche Entfaltung der schöpferischen Kraft nur noch mehr aufgehalten würde; doch zeigt sich hier [andrerseits] ein so kräftiges Dichtergemüt, daß es die Kette, welche nun einmal Geister an Geister bindet, ohne äußere Hilfe von selbst abstreifen muß.

So sind denn die vorliegenden Sätze, wie Kraftäußerungen eines noch gefesselten Geistes, Ausbrüche des Stolzes zugleich wie des Zorns, dazu von einem Jüngling ausgesprochen, der ganz in Verehrung versunken scheint gegen seine Oberen: Beethoven und Franz Schubert. Wird er weicher, schwärmerischer, so merkt man, wie er sich gegen Übermannung sträubt[76]. Rafft er sich nun empor, so geht es ihm wie starken Jünglingen, die sich für hart halten, wenn sie nur ernst waren.

Ich sagte vorher, daß die zwei späteren Werke den früheren in Erfindung nachständen, — ich meine, die letzten enthalten mehr Entdecktes. Jenes, das Erfinden, ist das Enthüllen einer nie dagewesenen Schöpfung,

---

* Sie sind: eine Phantasie, Werk 23, — Impromptu, Werk 24, — Bagatellen, Werk 30, — 24 Präludien, Werk 31; sämtlich zweihändig für das Pianoforte.

dieses das Auffinden einer schon vorhandenen, — jenes Sache des Genies, das (wie die Natur) tausendfachen Samen ausstreut, dieses das Kennzeichen des Talents, das (wie die einzelne Scholle Landes) den Samen aufnimmt und in Einzelgebilde verarbeitet. Wenn ich dann in den erstern die Empfindung ungekünstelter fand, so nannte ich sie deshalb noch nicht durchaus natürlich und entwickelt. Denn obwohl seine Gedanken welche sind, obschon er stets weiß, was er will, so sucht er ihnen doch hier und da durch einen sonderbaren Schlußfall, Rhythmus usw. etwas Mystisches beizumischen, hinter dem der Laie vielleicht Tiefsinn, der Gebildete die Sucht erkennen wird, das Gewöhnliche, was in gewissen Fällen (als in Schlüssen usw.) nicht zu vermeiden, durch irgend etwas zustutzen, heben zu wollen. Man muß sich sehr hüten, dem Zuhörer nach dem Ende hin, wo der Gedanke ruhig ausströmen soll, noch irgend Neues fühlen oder überlegen zu geben. Freilich liegt es in der Form, vielmehr Nichtform der angezeigten Werke, daß die Empfindung sich nicht in jenen allmählichen Schwingungen, die das längere Kunstwerk in uns beschreibt, ausdehnen kann, — und in der Sache, daß wir uns hüten müssen, bei so momentan Entstandenem für unser Urteil den Augenblick zu wählen, der der erforderlichen Stimmung ungünstig ist (eine entgegengesetzte könnte auch das Richtige treffen), aber immer hängt es dort von der Hand des Meisters ab, die auch im Kleinsten Abgeschlossenes, Befriedigendes schaffen kann, hier vom Gedanken, ob er im Augenblick einnimmt, sich als Beherrscher den unsrigen aufdrängt.

Das Resultat wäre, daß der werte Kunstgenosse seine Kräfte klar prüfen, die Bahn, die er zurückzulegen hat, deutlich erkennen lerne, endlich sich weniger in der kleinsten obwohl witzigsten Kunstform, in der rhapsodischen, verflüchtige. Nach Steinen, die der Ätna zeitweise auswirft, kann man seine Gewalt nicht messen: wohl aber schauen die Menschen mit Staunen zur Höhe, wenn er in großen Flammensäulen zu den Wolken auflodert. Hierin liegt ein Vorwurf für ihn, daß er (in diesem Bild) Steine gab: für mich, daß ich sie aufhob und den größern Ausbruch nicht abwartete. Ich weiß, daß dies so voreilig ist, als wenn man nach einzelnen Umrissen die glückliche Vollendung des ganzen Bilds vorausbestimmen wollte, — ich weiß aber auch, daß in einer durch Berühmtgewordene verflachten Zeit von denen gesprochen werden muß, die [77], [wie er, ein kräftiges Streben zur Kunst heranbringen][78].

Raro.

11. Aus den Büchern der Davidsbündler.

Sonaten für Pianoforte.

1. Sonate in C-moll von Delphine Hill Handley. — 2. Gr. Sonate v. K. Loewe. W. 33. — Gr. Sonate v. K. Loewe. W. 41. — 3. Gr. Sonate v. W. Taubert. W. 20. — 4. Gr. Sonate v. L. Schunke. W. 3.

1.

Tritt nur näher, zarte Künstlerin, und fürchte dich nicht vor dem grimmigen Wort über dir*! Der Himmel weiß, wie ich in keiner Hinsicht ein Menzel, sondern eher wie Alexander bin, wenn er nach Quintus Curtius sagt: „Mit Frauen kämpfe ich nicht; nur wo Waffen sind, greife ich an.“ — Wie einen Lilienstengel will ich den kritischen Stab über deinem Haupte wiegen, oder glaubst du, ich kenne die Zeit nicht, wo man reden will und nicht kann vor Seligkeit, wo man alles an sich drücken möchte, ohne noch eines gefunden zu haben, und wo es die Musik ist, die uns das zeigt, was wir noch einmal verlieren werden? — da irrst du.
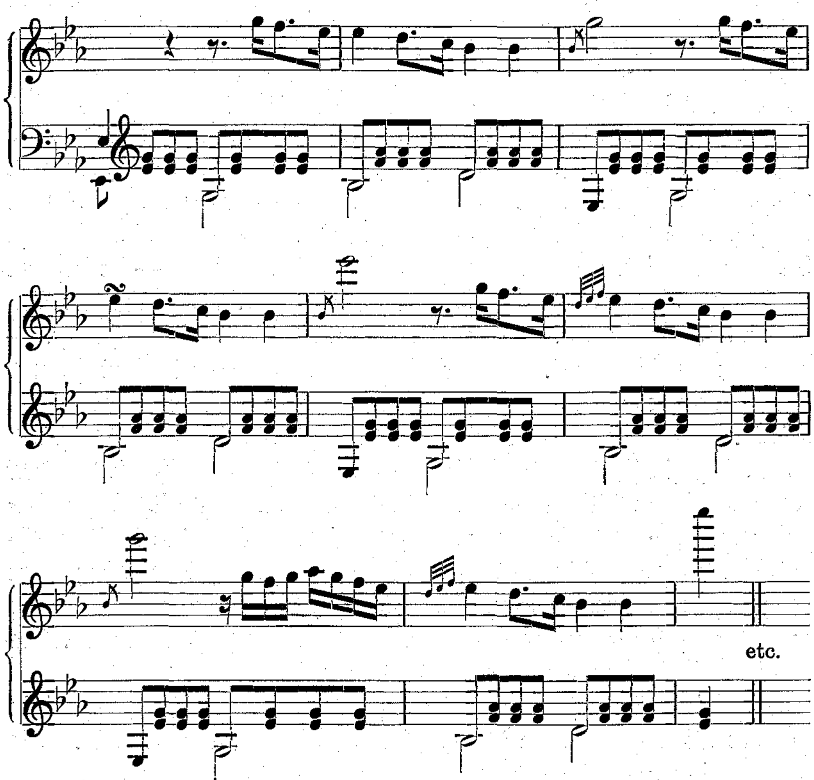
Wahrhaftig, ein ganzes achtzehntes Jahr liegt in der Sonate; hingebend, liebenswürdig, gedankenlos — ach! was sie nicht alles ist, — auch ein wenig gelehrt. Lauter Augenblick, Gegenwart klingt heraus. Keine Furcht um das, was geschehen, keine Furcht vor dem, was kommen könnte. Und wäre gar nichts daran, man müßte die Corinna-Schwester[79] loben, daß sie sich von der Miniaturmalerei weg zu höheren Formen wendet und ein Bild in Lebensgröße geben will. Hätte ich doch dabeisein können, wie sie die Sonate niederschrieb! Alles hätte ich ihr nachgesehen, falsche Quinten, unharmonische Querstände, kurz alles; denn es ist Musik in ihrem Wesen, die weiblichste, die man sich denken kann; ja sie wird sich zur Romantikerin hinaufbilden, und so ständen mit Klara Wieck zwei Amazonen in den funkelnden Reihen.

Nur eines kann sie noch nicht zusammenbringen, die Komponistin mit der Virtuosin, an die ich bei ihrem früheren Namen denke. Sie wollte zeigen, daß sie auch Perlen habe, um sich zu schmücken. Das ist aber in der Dämmerungsstunde gar nicht nötig, wo man, um glücklich zu sein, nichts verlangt als Einsamkeit, und um glücklich zu machen, eine zweite Seele. Und so lege ich die Sonate mit mancherlei Gedanken aus der Hand. Eusebius.

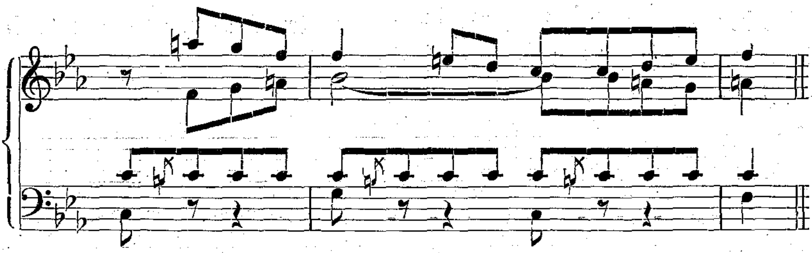
* „Kritik“ stand als Überschrift.

2.
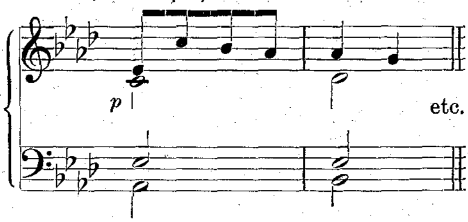
Jetzt an den Löwen! — Blitzen gleich gehen junge Kritische am liebsten nach hohen Stellen, wie nach Kirchtürmen und Eichenbäumen. — So himmelfest ich überzeugt bin, daß mein liebenswürdiger Eusebius manches in der Delphinsonate gefunden, was nicht darin steht, so sehr könnte ich mich jetzt im umgekehrten Fall befinden. Und dennoch ex ungue leonem. Deutlich sah ich's an einer Stelle gleich im Anfang, über die ich ganz passabel wütete, sie heißt:
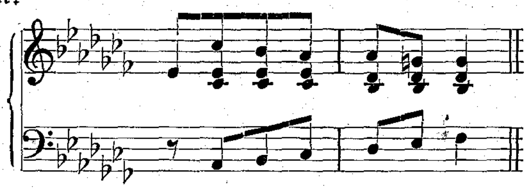


Himmel, dacht' ich während des Fortspielens, viermal einem Menschen zu sagen, daß man wenig sage, scheint mir doch zuviel, — und dann die philiströsen Verzierungen! — und dann die Klarheit im allgemeinen! — Etwas milder ward ich, als mich im Verlauf folgendes Thema als zweites ansah:



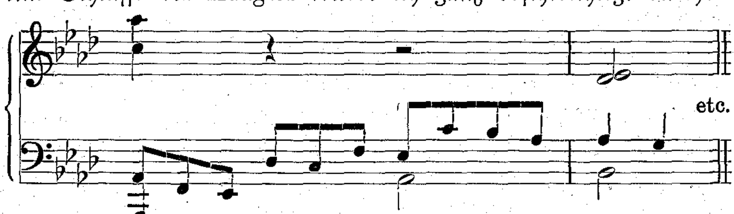
Zum Schluß gefiel es mir mit den neuen Bässen noch mehr. Ich wende um, Andantino, was steht da?
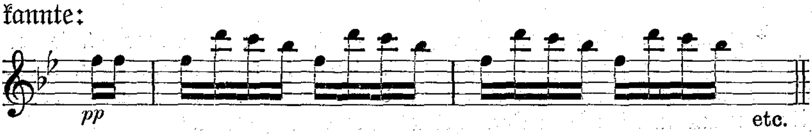


Ein Allegro agitato folgt; als wolle es mich nun gar ärgern, springt mir entgegen:
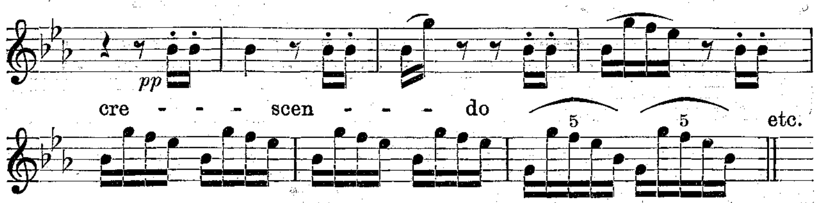


Am Schlusse des Adagios wurde ich ganz beschwichtigt durch:



Im Scherzo fing ich an, mich über meine Wut heimlich zu ärgern, und glaubte Ruhe zu haben vor der Figur. Das Finale beginnt; harmlos spiel' ich fort, da klingt pianissimo legatissimo das fürchterlich bekannte:



guckt in runden und eckigen Gestalten allerorten hervor, und nun vollends zum Schluß, um mich ganz außer mir zu bringen, tipst es und tapst es:



Zwei Stunden lang klang mir die Figur in den Ohren nach und dem Loewe gewiß das rechte, denn ich lobte ihn inwendig um manches an der Sonate und wandt' auf ihn eine Stelle, wenn auch nicht in ihrer ganzen Kraft an, die ein anderer Davidsbündler einmal schrieb und eine löbliche Redaktion aufschlagen wolle*.

Aber einmal gereizt und herausgefordert, suchte ich anderwärts Achillesfersen beizukommen; denn wir wissen an ersten Tonhelden kleine Stellen, wo Rezensierpfeile eindringen können und irdisches Blut treffen.

Nach dem, was ich bis jetzt von Loewianis gespielt, ist mir's ziemlich klar, was ich will und zu sagen habe. Reich an innerm, tiefem Gesang, wodurch sich seine Balladen auszeichnen, wählt er sich ein Instrument, welches, um zu klingen und zu singen, mit andern Mitteln behandelt sein will und durch andere wirkt als die Menschenstimme. Loewe spielt getreu mit den Fingern nach, was er in sich hört[80]. Nun kann wohl eine dürftige Klaviermelodie, gut gesungen, noch ziemlich klingen, aber eine reiche Melodie für die Stimme wird erst halben Effekt auf dem Klavier machen. Je älter ich werde, je mehr sehe ich, wie das Klavier, namentlich in drei Dingen, wesentlich und eigentümlich sich ausspricht, — durch Stimmenfülle und Harmoniewechsel (wie bei Beethoven, Franz Schubert), durch Pedalgebrauch (wie bei Field), oder durch Volubilität (wie bei Czerny, Herz). In der ersten Klasse trifft man die en gros-Spieler, in der andern die Phantastischen, in der dritten die Perlenden. Vielseitig gebildete Komponistenvirtuosen, wie Hummel, Moscheles und zuletzt Chopin, wenden alle drei Mittel vereint an und werden daher von den Spielern am meisten geliebt; alle aber, denen keines von ihnen

* „Wollt ihr wissen, was durch Fleiß, Vorliebe, vor allem durch Genie aus einem einfachen Gedanken gemacht werden kann, so leset in Beethoven und sehet zu, wie er ihn in die Höhe zieht und adelt, und wie sich das anfangs gemeine Wort in seinem Mund endlich wie zu einem hohen Weltenspruch gestaltet."

eigentümlich, die keines von ihnen besonders studiert, sind zurückgesetzt worden. Loewe nun benutzt sie auch zusammen: aber ich halte ihn für keinen feinen Spieler, und der Geist macht's nicht allein.

Ordentlich ernsthaft kann man bei dergleichen Untersuchungen sprechen, auch ohne an die elegische Sonate zu denken, die ich aus vielen Gründen liebe und der brillanten vorziehe, wie es der Komponist selbst tun wird. Drei Teile zu einem Ganzen abzuschließen, ist meines Glaubens die Absicht der Sonaten-, auch Konzert- und Sinfonienschreiber. Die Alten taten es mehr äußerlich in Gestalt, Tonart; die Jüngeren breiteten die einzelnen Teile noch in Unterabteilungen aus und erfanden einen neuen Mittelsatz, das Scherzo. Man blieb nicht dabei, eine Idee nur in einem Satz zu verarbeiten, man versteckte sie in andern Gestaltungen und Brechungen auch in die folgenden. Kurz, man wollte historisches (lache nicht, Eusebius!) und, als sich die ganze Zeit poetischer entwickelte, dramatisches Interesse hineinbringen. Neuerdings knüpfte man die Sätze noch mehr zusammen und schloß sie durch augenblickliches Übergehen in die neuen aneinander.

Wenn in der brillanten Sonate der Faden mehr sicht- und fühlbar war, so spinnt er sich in der elegischen mehr geistig fort. F-moll-Charakter bleibt es von Anfang bis Ende, er klingt selbst durch alle Ausweichungen hindurch. Die Flüchtigkeit, mit der Loewe komponiert, liegt in seiner Eigentümlichkeit, nie bei dem Einzelnen stehenzubleiben, das Ganze in einem Augenblick zu erfinden und in einem Strich zu vollenden. Nur dadurch entschuldigt sich das manche Unbedeutende, das man mit in den Kauf nehmen muß, wie bei dem Landschaftsmaler die Gräser und die Wolken, obschon man sie in Natur besser haben könnte.

Noch eines spür' ich bei den Loeweschen Kompositionen heraus, daß man nämlich, wenn er fertig ist, gern noch etwas wissen möchte. Leider ist es mir selbst oft und einfältig vorgekommen, wenn mich jemand gefragt, was ich mir bei meinen eignen extravaganten Ergießungen gedacht hätte, darum will ich keine Antwort; — aber ich behaupte dennoch, daß bei Loewe oft etwas dahintersteckt.

In der Einleitung stören mich gleich die Harmonien

6♭	5♭	7♭
4		3♮
C,	Des,	H,

die im ganzen Satz wiederkehren. Man sehe nach! Sonst ist er aber kräftig-zart, fast zu leidenschaftlich, um elegisch zu heißen. Das Andante

nenn' ich ein Lied, kurz und gut. Das Presto übergeh' ich, weil es mir durchaus mißfällt. Aus dem Finale sieht mich eine verschleierte Nonne wie durch ein Gitterfenster an: mittelalterlich ist es gewiß.

Lachen muß ich, wenn Loewe manchmal Fingersatz und oft recht sonderbaren anzeigt. Es wird ihm einerlei sein, mit welchen Fingern er gespielt wird, oder ob auf der G-Saite. Wie? — Ich sollte meinen.

Florestan.

3.

„Den ersten Satz dieser Sonate halt' ich für den ersten, den zweiten für den zweiten, den dritten für den letzten — in absteigender Schönheitslinie." So etwa würdest du, mein Liebling Florestan, deine Rede anfangen. Ihr dürft mir aber nicht darüber, Jünglinge, die ihr gleich eure Eselskinnbacken anlegt! Denn wie Florestan eine merkwürdige Feinheit besitzt, die Mängel eines Werkes im Nu auszuspüren, so findet dagegen Eusebius mit seiner weichen Hand schnell die Schönheiten auf, mit denen er gar oft auch die Irrtümer zu überdecken weiß. Beide haltet ihr euch jedoch, wie Jünglinge pflegen, am liebsten und längsten bei Dichtungen auf, in denen das phantastische Element vorwaltet. Zu den letzteren gehört unsere Komposition nicht.

Schon im vorigen Frühlinge hatten wir uns gemeinschaftlich über ein kleineres Klavierstück desselben Komponisten beraten[81]. Wir haben nicht nötig, von unserem damaligen Urteil etwas zurückzunehmen. Hier wie dort finden sich, wenn auch keine neue extraordinäre Lebenszustände, doch allgemeine, treffliche Wahrheiten in edler Form von einem gebildeten Manne vorgetragen. Er hütet sich wohl, etwas zu sagen und zu versprechen, was er nicht verantworten und halten, oder etwas zu unternehmen, was ihn in Schulden stürzen könnte, so genau kennt er sein Vermögen, und so weise versteht er damit umzugehen. In diesem Bezuge könnten manche von ihm lernen.

Ist nun allerdings der Anblick einer ausschweifenden Natur (bis sie der Jüngling allmählich in ruhige Kunstkreise fassen lernt) erregender, großartiger und dem malerisch überstürzenden Wasserfalle zu vergleichen, so lassen wir uns doch auch gern vom willigen, gefahrlosen Flusse tragen, dessen Boden wir fühlen mit Goldkörnern und Perlen auf dem Grunde. Es wäre ungerecht, wollten wir es in Hinsicht auf unsere Sonate bei diesem Bilde bewenden lassen. Namentlich strömt der erste Satz vom

Anfang bis Ende so lebhaft fort, daß sich der letzte, trotz der äußeren, größeren Schnelligkeit, fast matt ausnimmt; denn während dort die Bewegung aus der Tiefe nach der Höhe strebt, so scheint hier nur noch die Oberfläche erregt. Indes kann es sein, daß einer, der das Finale der Phantasiesonate in Cis-moll von Beethoven nicht kennt, anders urteilen möchte: weshalb ich den einfachen Ausspruch tue, worauf denn zuletzt alle musikalische Kritik hinausläuft, daß mir der letzte Satz nicht gefallen hat.

Dagegen dünkt mir der erste Teil so schön angelegt, fortgeführt und ausgebaut, daß er verdient, ihn schärfer ins Auge zu fassen. Und hier mag Eusebius sprechen, dessen Gedanken hierüber mir nicht mißfallen:

Halblauf fängt die Sonate an. Es ist, als wenn erst alles vorbereitet, zurechtgelegt würde. Der Gesang wird stärker. Wie im Orchester fällt das Tutti ein. Eine rasche Figur spinnt sich an. Wir haben bis dahin noch nichts Außerordentliches gehört; aber man wird fortgezogen, ohne sich gerade viel zu denken. Jetzt aber treten fragende Bässe auf in der harten Tonart; eine Stimme antwortet gar schön und schüchtern: „Sehet mich nicht so hart an, tue ja niemandem etwas zuleide" und schmiegt sich an den ersten leisen Gesang an. Die vorigen raschen Figuren springen neugierig hinzu. Die Szene wird lebhafter; ein kleiner zarter, lustiger Gedanke kann kaum aufkommen. Auf- und Niederwallen; Vor- und Zurückdrängen; eine starke Hand greift ein und schließt ab. Zwei neue, aber blasse Gestalten treten hervor, eine männliche und eine weibliche, und erzählen, was sie erfahren an Schmerz und Lust. Teilnehmend kommen andere hinzu: „Rafft euch nur auf, Trän' aus dem Auge, Blitz in dem Auge" — „Aber den Schmerz um die, die nicht mehr sind, vergebt uns" — nun ebnet sich alles, das Fremdartige vereinigt sich, das Bekannte geht mit dem Unbekannten; eine alte Stimme wohlgemut meint gar: „Aber wer wird gleich über alles so außer sich sein!" „Hört mich wieder", spricht die erste Stimme. — —

So weit Eusebius, wenn er auch offenbar manches hineinfühlt. Im zweiten Satz, von dem ich noch gar nichts gesagt, erscheint die frühere Hauptgestalt in ganz neuer Weise. Als wäre alles vergessen von der alten Wehmut, tritt sie freundlich und sicher auf; vom Weinen sieht man kaum noch etwas, und würde man sie darum fragen, so würde sie es leugnen. Der ganze Schauplatz ist verändert; es scheint alles praktischer, lebenstätiger; in einigen Physiognomien liegen so zarte, origi-

nelle Züge, daß ich euch gar nicht darauf aufmerksam zu machen brauche. Der letzte Satz scheint mir etwas ungelenk an das Scherzo geknüpft, wie ich ihn denn überhaupt dem Komponisten nicht verzeihen kann, der eine glücklichere Stunde hätte abwarten müssen[82].

Raro.

4.

Erinnerst du dich, Florestan, eines Augustabends im merkwürdigen Jahre 1834? Wir gingen Arm in Arm, Schunke, du und ich. Ein Gewitter stand über uns mit allen Schönheiten und Schrecknissen. Ich sehe noch die Blitze an seiner Gestalt und sein aufblickendes Auge, als er kaum hörbar sagte: „Einen Blitz für uns!" Und jetzt hat sich der Himmel geöffnet ohne Blitze, und eine Götterhand hob ihn hinüber, so leise, daß er es kaum gewahrte. — Ruft nun einmal — aber der Augenblick sei noch fern! — der Geisterfürst Mozart in jener Welt, die sich der schönste Menschenglaube gegründet, alle Jünger zusammen, welche den deutschen Namen „Ludwig" in dieser getragen, sieh! welch edle Seelen werden zu ihm heranschweben, und wie wird er sie freudig anschauen, Ludwig Beethoven, Cherubini, Spohr, Berger, Schunke! — dem ersten von diesen folgte* der jüngste am Sonntagmorgen des letztvergangenen siebenten Dezembers, wenige Tage vor seinem vierundzwanzigsten Jahre.

Den Winter vorher trat in K.s[84] Keller ein junger Mensch zu uns heran. Alle Augen waren auf ihn gerichtet. Einige wollten eine Johannesgestalt an ihm finden; andere meinten, grübe man in Pompeji einen ähnlichen Statuenkopf aus, man würde ihn für den eines römischen Imperators erklären. Florestan sagte mir ins Ohr: „Da geht ja der leibhaftige Schiller nach Thorwaldsen herum, nur ist am lebendigen vieles noch Schillerscher." Alle jedoch stimmten darin überein, daß das ein Künstler sein müsse, so sicher war sein Stand von der Natur schon in der äußerlichen Gestalt gezeichnet — nun, ihr habt ihn alle gekannt, die schwärmerischen Augen, die Adlernase, den feinironischen Mund, das reiche, herabfallende Lockenhaar und darunter einen leichten, schmächtigen Torso, der mehr getragen schien, als zu tragen[85]. — Bevor er an jenem Tage des ersten Sehens uns leise seinen Namen „Ludwig Schunke aus Stuttgart" genannt hatte, hörte ich innen eine Stimme:

* Seitdem sind auch Cherubini und Berger verschieden.

„Das ist der, den wir suchen" — und in seinem Auge stand etwas Ähnliches. Florestan war damals melancholisch[86] und bekümmerte sich weniger um den Fremdling. Ein Vorfall, von dem ihr vielleicht noch nicht gehört, brachte sie einander näher.

Wenige Wochen nach Schunkens Ankunft reiste ein Berliner Komponist* durch, der mit jenem zusammen in eine Gesellschaft eingeladen wurde. Ludwig hielt etwas auf den berühmten Virtuosennamen seiner Familie, namentlich auf die Hornisten. Gott weiß, das Gespräch kam während des Diners auf die Hörner. Der Berliner warf kurz hin: „Wahrhaftig, man sollte ihnen nichts zu blasen geben als C, G, E" und „ob denn das erste Hornthema in der C-moll-Sinfonie, welches doch sehr leicht, nicht greulich genug allenthalben ausfiele?" — Ludwig muckste nicht; aber eine Stunde darauf stürzte er hastig auf unsre Stube und sagte, so und so ständen die Sachen, er habe dem Berliner einen Brief geschrieben, sein Familienname wäre angetastet, er hätte ihn gefordert, auf Degen oder Pistolen gleichviel, und Florestan solle ihm sekundieren. Heraus platzten wir mit lautem Lachen, und Florestan meinte, der alte berühmte Lautenist Rohhaar habe einmal gesagt, ein Musikus, der Courage habe, sei ein —, „Wahrlich, bester Louis Schunke, Sie beschämen den Lautenisten." Der nahm aber den Spaß fast krumm und die Sache überhaupt ernsthaft und sah sich auf der Straße stark nach Gewehrläden um. Endlich nach 24 Stunden kam eine auf Packpapier geschriebene Antwort vom Berliner: er (Schunke) müßte nicht recht bei Verstand sein — mit Vergnügen wolle er (der Berliner) sich mit ihm schießen, aber im Augenblick, wo Sch. die Antwort läse, hätte ihn (den Berliner) der Postillon schon längst zum Tor hinausgeblasen auf der Eilpost direkt nach Neapel usw. — Wie er noch so liebenswürdig mit dem Briefe in der Hand vor mir steht, zürnend wie ein Musengott und aufgeregt, daß man die Adern auf der weißen Hand zählen konnte, — und dabei lächelte er so schalkisch, daß man ihm um den Hals hätte fallen mögen; dem Florestan gefiel aber die Geschichte gar gut, und sie erzählten sich wie ein paar Kinder von ihren Leibgerichten an bis zu Beethoven hinauf. Der folgende Abend zog das Band zwischen beiden fest und auf ewig.

Wir hatten bis dahin noch nichts von ihm gehört als brillante Variationen, die er in Wien komponiert, wo er überhaupt, wie er später selbst äußerte, nur als Virtuos Fortschritte, freilich ungeheure, gemacht

* Es war Otto Nicolai.

hatte. Daß wir einen Meister im Klavierspiel hörten, merkten wir nach den ersten Akkorden; Florestan blieb aber kalt, ließ sogar auf dem Heimweg gegen mich seine alte Wut gegen die Virtuosen aus: einen Virtuos, der nicht acht Finger verlieren könne, um mit den zwei übrigen zur Not seine Kompositionen aufzuschreiben, halt' er keinen Schuß Pulver wert, und ob sie nicht daran schuld wären, daß die göttlichsten Komponisten verhungern müßten usw. — Der feine Schunke merkte wohl, daß und wo er gefehlt hatte. Jener Abend kam; es waren mehrere Davidsbündler bei uns versammelt, auch der Meister mit; man dachte gar nicht an Musik, der Flügel hatte sich wie von selbst aufgemacht, Ludwig saß von ungefähr daran, als hätte ihn eine Wolke hingehoben, unversehens wurden wir vom Strome einer uns unbekannten Komposition fortgezogen, — ich sehe noch alles vor mir, das verlöschende Licht, die stillen Wände, als ob sie lauschten, die ringsum gruppierten Freunde, die kaum atmen mochten, das bleiche Gesicht Florestans, den sinnenden Meister und inmitten dieser Ludwig, der uns wie ein Zauberer im Kreis festgebannt hielt. Und als er geendet hatte, sagte Florestan: „Ihr seid ein Meister eurer Kunst, und die Sonate heiß' ich euer bestes Werk, zumal wenn ihr sie spielt. Wahrlich, die Davidsbündler würden stolz sein, solchen Künstler zu ihrem Orden zu zählen."

Ludwig ward unser. Wollt ihr, daß ich euch noch erzählen soll von den glücklichen Tagen, die dieser Stunde folgten? Erlaßt mir die Erinnerungen! Wie Rosenkränze wollen wir sie ins geheimste Fach verschließen; denn der hohen Festtage, an denen man sie zur Schau tragen dürfte, gibt es wenige[87]. —

Als sich solchergestalt die Davidsbündler mitgeteilt, lagerten sie sich umeinander und erzählten noch allerhand Trübes und Freudiges. Da klangen aus Florestans Stube weiche Töne herüber, die Freunde wurden still und stiller, da sie die Sonate[88] erkannten. Und wie Florestan aufgehört, sagte der Meister: „Und nun kein Wort mehr! — wir sind ihm heute näher gewesen als je. Seitdem er von uns geschieden, steht eine eigne Röte am Himmel. Ich weiß nicht, von wannen sie kömmt. In jedem Falle, Jünglinge, schafft fürs Licht!"

So schieden sie gegen Mitternacht[89]. R. S.

12. »Die Weihe der Töne«, Sinfonie von Spohr.

Erste Aufführung in Leipzig im Februar 1835[90].

Man müßte zum drittenmal nachdichten[91], wenn man für die, welche diese Sinfonie nicht gehört, ein Bild entwerfen wollte; denn der Dichter verdankt die Worte seiner Begeisterung für die Tonkunst, die Spohr wiederum mit Musik übersetzt hat. Ließe sich ein Zuhörer finden, der, von dem Gedicht und von den Überschriften zu den einzelnen Sätzen der Sinfonie nicht unterrichtet, uns Rechenschaft von den Bildern, welche sie in ihm erweckt, geben könnte, so wäre das eine Probe, ob der Tondichter seine Aufgabe glücklich gelöst habe. Leider wußte auch ich schon vorher von der Absicht der Sinfonie und sah mich wider Willen gezwungen, den Gestalten der Musik, die sich mir nur zu deutlich aufdrangen, das noch materiellere Gewand der Pfeifferschen Dichtung umzuwerfen.

Dies alles beiseite gesetzt, berühre ich für heute etwas andres. Wenn ich aber das Unterlegen einer Musik gerade zu diesem Texte und somit freilich den innersten Kern der Idee angreife, so versteht es sich von selbst, daß damit ein übrigens musikalisches Meisterwerk nicht verdächtigt werden kann.

Beethoven hat gar wohl die Gefahr gekannt, die er bei der Pastoralsinfonie lief. In den paar Worten „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei", die er ihr voransetzte, liegt eine ganze Ästhetik für Komponisten, und es ist sehr lächerlich, wenn ihn Maler auf Porträts an einem Bach sitzen, den Kopf in die Hand drücken und das Plätschern belauschen lassen. Bei unsrer Sinfonie, deucht mir, war die ästhetische Gefahr noch größer.

Hat sich jemals einer von den andern abgesondert, ist sich irgendjemand treu geblieben vom ersten Ton an, so ist es Spohr mit seiner schönen ewigen Klage. Wie er nun aber alles wie durch Tränen sieht, so laufen auch seine Gestalten zu formenlosen Äthergebilden auseinander, für die es kaum einen Namen gibt; es ist ein immerwährendes Tönen, freilich von der Hand und dem Geist eines Künstlers zusammengefügt und gehalten — nun, wir wissen es alle. — Da wirft er späterhin seine ganze Kraft auf die Oper. Und wie einem überwiegend lyrischen Dichter, sich zu größerer Kraft des Gestaltens zu erheben, nichts Besseres anzuraten ist, als dramatische Meister zu studieren und Selbstversuche zu machen, so ließ sich vermuten, daß ihn die Oper, in welcher er Be-

gebenheiten folgen, Handlung und Charaktere durchführen mußte, aus seiner schwärmerischen Eintönigkeit herausreißen würde. »Jessonda« ist ihm aus dem Herzen gewachsen[92]. Trotzdem blieb er in seinen Instrumentalsachen ziemlich der nämliche: die dritte Sinfonie unterscheidet sich nur äußerlich von der ersten. Er fühlte, daß er einen neuen Schritt wagen mußte. Vielleicht durch die 9te Beethovensche Sinfonie, deren erster Satz vielleicht denselben poetischen Grundgedanken enthält, als der erste der Spohrschen, aufmerksam gemacht, flüchtete er sich zur Poesie. Aber wie sonderbar wählte er, aber auch wie seiner Natur, seinem Wesen getreu! Er griff nicht nach Shakespeare, Goethe oder Schiller[93], sondern nach einem fast Formenloseren, als die Musik selbst ist (wenn dies nicht zu kühn gesagt ist), nach einem Lob auf die Tonkunst, nach einem Gedicht, das ihre Wirkungen schildert, beschrieb also in Tönen die Töne, die der Dichter beschrieb, lobte die Musik mit Musik. Als Beethoven seinen Gedanken zur Pastoralsinfonie faßte und ausführte, so war es nicht der einzelne kleine Tag des Frühlings, der ihn zu einem Freudenruf begeisterte, sondern das dunkle zusammenlaufende Gemisch von hohen Liedern über uns (wie Heine, glaube ich, irgendwo sagt), die ganze unendlichstimmige Schöpfung regte sich um ihn. Der Dichter der »Weihe der Töne« fing diese nun in einem schon ziemlich matten Spiegel auf, und Spohr warf das Abgespiegelte noch einmal zurück.

Welchen Rang aber die Sinfonie als musikalisches Kunstwerk an sich unter den neusten Erzeugnissen behauptet, darüber steht nicht mir, der ich mit Verehrung zu |ihrem Schöpfer|[94] aufblicke, ein Urteil zu, sondern dem berühmten Veteranen, der seine Ansicht in diesen Blättern niederzulegen versprochen*.

---

13. Die dritte Sinfonie von Ch. G. Müller.

(Gespielt im 13ten Leipziger Gewandhaus-Konzert.)

Wär' ich ein Verleger, so müßte schon heute die geschriebene Partitur vor mir aufgeschlagen liegen und in einigen Wochen die gedruckte. Ohne diese kann man wohl etwas darüber sagen, aber nichts urteilen, denn ein so deutsches Werk läßt sich nicht gleich von allen Seiten besehen, und was z. B. am Straßburger Münster von weitem als Zierrat,

* Es war Hr. Ritter Ignaz v. Seyfried in Wien.

Ausfüllung erscheint, stellt sich in der Nähe als in inniger Beziehung zum Ganzen stehend heraus. Doch hat es auch sein Gutes, überläßt man der Phantasie den ersten Eindruck eines Werkes, etwa wie im Mondschein die Massen zaubrischer wirken als im Sonnenlicht, das bis in die Arabesken dringt.

Es ist eine bekannte Erfahrung, daß die meisten jungen Komponisten ihre Sache gleich zu gut machen wollen, daß sie z. B. zu viel Material anlegen, das sich dann unter weniger geschickten Händen unbequem aufhäuft und in der späteren Verbindung der Stoffe zu unkenntlichen Klumpen zusammenballt. Man will etwas Ähnliches in den beiden frühern Sinfonien Müllers bemerkt haben; in dieser dritten trennt sich jedoch alles bei weitem leichter und glücklicher, und es steht zu erwarten, daß, wie sich schon jetzt seine Sinfonie in der Zeichnung, die nächste sich auch im Kolorit der Meisterschaft nähern wird. Das Fürnehmste bleibt natürlich immer der Geist mit seinem königlichen Gefolge; hier erhebt er sich (namentlich im letzten Satz) oft stolz, ja so kühn, daß er uns an einem, der früher sich fast zu schüchtern am liebsten da aufhielt, wo er festen Boden sah, jetzt doppelt auffällt und Freude macht. Das einzelne, was an Beethovensche Art erinnert, reizt manchmal sogar zu Betrachtungen, die in gewissem Sinne zum Vorteil des jüngeren Komponisten ausfallen, da das gelungene Selbsteigene von dem, wo er es dem fremden Vorbilde nachtun wollte, sich ganz glücklich unterscheidet; dahin rechne ich z. B. den äußerst zarten Rückblick vor dem Schluß der ganzen Sinfonie, der wie vom Wohlgefühl über den eignen Gedanken belebt, nun auch völlig frei ausbraust. Bei einer Durchsicht der Partitur würde sich anderes Interessante und einzelnes Schöne besser nachweisen lassen, als jetzt beim bloßen Nachtönen des Ganzen.
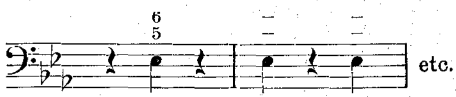
So erinnere ich mich nicht mehr genau des ersten Themas im ersten Allegro-Satz, ich weiß nur, daß ich zweifelte, ob ich es für Ernst oder Scherz nehmen sollte; es ist wohl beides; aber das zweite Thema spricht sich bei einem sehr lieblichen und eindringlichen Rhythmus viel wahrer und bestimmter aus.

In dem langsameren Mittelsatz fiel besonders das Stringendo auf, wo sich rasch ein zukunftsvolles Leben entwickelt. Eben daß man am Schluß das Vorgefühl erhält, es werde noch etwas kommen, ist ein dramatischer Vorzug vor den Sätzen anderer, namentlich der Sinfonien aus der alten Schule, wo die vier Teile, innerlich wie äußerlich

5*

abgeschlossen, einzeln nebeneinander stehen und ausruhen. Die Leipziger lieben es, nach Adagios zu klatschen, und sie taten diesmal auch recht daran.

Den Rhythmus des Scherzos erkennt man bei dem ersten Hören nicht deutlich; doch würde ein einziger Blick in die Noten zum Verständnis hinreichen. Das Alternativ kann ein Liebling des Sinfonienpublikums werden; das gewichtige Drücken auf dem schlechten Taktteil erinnert an die Schläge in der heroischen Sinfonie,



ist aber in der Wirkung gänzlich verschieden, daß einem die äußere Ähnlichkeit nur nebenbei einfällt. Irr' ich nicht, so bricht dieser Satz, wie ziemlich alle, etwas kurz ab. Man muß sich sehr hüten — schrieb ich bei einer früheren Gelegenheit —, dem Zuhörer nach dem Ende hin, wo der Gedanke ruhig ausströmen soll, noch irgend Neues fühlen oder überlegen zu geben. Man hat solche spitze Enden oft originell genannt; es ist aber nichts leichter, als einen originellen Schluß zu machen (wie überhaupt jeden), treibt man es auch gerade nicht so weit wie Chopin, der neulich sogar mit einem Quartsextakkord aufgehört hat. Ich sage das im allgemeinen und nicht in bezug auf unsere Sinfonie.

Der letzte Satz ist der leidenschaftlichste, fast durchaus wie von zischenden Violinfiguren eingestrickt, manches vielleicht nicht mehr schön, aber sehr interessant gearbeitet und gedacht. Den Schluß des Ganzen erwähnte ich schon.

Nach der besten Überzeugung ist denn das Werk als ein neues, deutsches Talent hochehrendes vor den meisten dieser Art zu nennen. Dem Komponisten selbst, der trotz aller Einflüsterung der Masse, ihr zu huldigen, sich so rein in seinem Streben erhält, möchten diese ohne allen Anspruch auf Untrüglichkeit der Ansicht geschriebenen Bemerkungen in etwas beweisen, mit welcher Erwartung und Freude viele seinen künftigen Leistungen entgegensehen.

Ich sagte im Anfang ganz mit Absicht, daß ich, wär' ich ein Verleger, die Partitur nach einigen Wochen drucken ließe. Ich würde nämlich, verständ' ich etwas von der Sache, den bescheidenen Komponisten um einzelne kleine Änderungen bitten. Etwas vollbracht zu

haben, ist wohl ein selig Gefühl, aber von einem Anfange, auf dem die Hand des Genius ruht, hängt auch viel ab. So wünschte ich gleich in der Einleitung, die nur da zu sein scheint, weil es so hergebracht ist, manches anders. Was soll überhaupt das zeremonielle, pathetische Ding? Wie tut es wohl, wenn uns Mozart (in der G-moll-Sinfonie) und Beethoven (in den meisten seiner späteren) gleich in vollen Zügen vom reichen, sprudelnden Leben kosten lassen. Ja! ich halte — selbst an einigen Haydnschen Sinfonien — jenes plötzliche Überstürzen vom Adagio ins Allegro für einen größeren ästhetischen Verstoß, als hundert chromatisch-gehende Quinten. Dann würde ich einzelne vierstimmige Sätze für Blasinstrumente irgend schattieren; denn es klingt solches immer, als wollten sie sagen: „Horcht, wir blasen jetzt vierstimmig", eine gewisse Verlegenheit des Publikums nicht zu bedenken, welches sehr auf die pausierenden Violinisten aufpaßt. Endlich würde ich vielleicht im letzten Satz bei der Steigerung des Forte und Fortissimo in die *fff* einige Instrumente weglassen, um sie bei den *fff* bei der Hand zu haben, wie etwa im letzten Satz der A-dur-Sinfonie, wo sich, als man glaubt, das Lärmen der Gesellschaft* könne nicht toller werden, auf einmal ganz neue Stimmen und Kräfte hören lassen, welche das Toben auf die vielleicht höchste (intensive) musikalische Höhe treiben.— Dann aber (wär' ich Verleger) müßte die Partitur hinaus in die Welt.

Geschrieben am Morgen nach der Aufführung. Florestan.

---

14. Sinfonie von H. Berlioz**.

96 Der vielfache Stoff, den diese Sinfonie zum Nachdenken bietet, könnte sich in der Folge leicht zu sehr verwickeln, daher ich es vorziehe, sie in einzelnen Teilen, so oft auch einer von dem andern zur Erklärung borgen muß, durchzugehen, nämlich nach den vier Gesichtspunkten, unter denen man ein Musikwerk betrachten kann, d. i. je nach der Form (des Ganzen, der einzelnen Teile, der Periode, der Phrase), je nach der musikalischen Komposition (Harmonie, Melodie, Satz, Arbeit, Stil), nach der besondern Idee, die der Künstler darstellen wollte, und nach dem Geiste, der über Form, Stoff und Idee waltet.

* Ich fürchte gesteinigt zu werden von den Beethovenern, wenn ich sagen wollte, was ich dem Schlußsatz der A-dur-Sinfonie für einen Text unterlege[95].

** »Episode de la vie d'un artiste.« Oe. 4.

Die Form ist das Gefäß des Geistes. Größere Räume fordern, sie zu füllen, größern Geist. Mit dem Namen „Sinfonie" bezeichnet man bis jetzt in der Instrumentalmusik die größten Verhältnisse.

Wir sind gewohnt, nach dem Namen, den eine Sache trägt, auf diese selbst zu schließen; wir machen andere Ansprüche auf eine „Phantasie", andere auf eine „Sonate".

Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, daß sie die hergebrachte Form beherrschen: bei denen ersten Ranges billigen wir, daß sie sie erweitern. Nur das Genie darf frei gebaren[97].

Nach der neunten Sinfonie von Beethoven, dem äußerlich größten vorhandenen Instrumentalwerke, schien Maß und Ziel erschöpft[98].

Es sind hier anzuführen: Ferdinand Ries, dessen entschiedene Eigentümlichkeit nur eine Beethovensche verdunkeln konnte. Franz Schubert, der phantasiereiche Maler, dessen Pinsel gleichtief vom Mondesstrahle wie von der Sonnenflamme getränkt war, und der uns nach den Beethovenschen neun Musen vielleicht eine zehnte geboren hätte*. Spohr, dessen zarte Rede in dem großen Gewölbe der Sinfonie, wo er sprechen sollte, nicht stark genug widerhallte[99]. Kalliwoda, der heitere, harmonische Mensch, dessen späteren Sinfonien bei tieferem Grunde der Arbeit die Höhe der Phantasie seiner ersten fehlte. Von Jüngeren kennen und schätzen wir noch L. Maurer, Fr. Schneider, J. Moscheles, Ch. G. Müller, A. Hesse, F. Lachner und Mendelssohn, den wir geflissentlich zuletzt nennen.

Keiner von den vorigen, die bis auf Franz Schubert noch unter uns leben, hatte an den alten Formen etwas Wesentliches zu verändern gewagt, einzelne Versuche abgerechnet, wie in der neuesten Sinfonie [100] von Spohr. Mendelssohn, ein produktiv wie reflektiv bedeutender Künstler, mochte einsehen, daß auf diesem Wege nichts zu gewinnen sei, und schlug einen neuen ein, |auf dem ihm allerdings Beethoven in seiner großen Leonorenouvertüre vorgearbeitet hatte|[101]. Mit seinen Konzertouvertüren, in welchen er die Idee der Sinfonie in einen kleineren Kreis zusammendrängte, errang er sich Kron' und Szepter über die Instrumentalkomponisten des Tages. Es stand zu fürchten, der Name der Sinfonie gehöre von nun an nur noch der Geschichte an.

* Die Sinfonie in C war damals noch nicht erschienen.

Das Ausland hatte zu alledem stillgeschwiegen. Cherubini arbeitete vor langen Jahren an einem Sinfoniewerk, soll aber selbst, vielleicht zu früh und bescheiden, sein Unvermögen eingestanden haben. Das ganze übrige Frankreich und Italien schrieb Opern.

Einstweilen sinnt in einem dunkeln Winkel an der Nordküste Frankreichs ein junger Student der Medizin über Neues. Vier Sätze sind ihm zu wenig; er nimmt, wie zu einem Schauspiele, fünf. Erst hielt ich (nicht des letzten Umstandes halber, der gar kein Grund wäre, da die Beethovensche neunte Sinfonie vier Sätze zählt, sondern aus andern) die Sinfonie von Berlioz für eine Folge jener neunten; sie wurde aber schon 1820 im Pariser Conservatoire gespielt[102], die Beethovensche aber erst nach dieser Zeit veröffentlicht, so daß jeder Gedanke an eine Nachbildung zerfällt. Jetzt Mut und an die Sinfonie selbst!

Sehen wir die 5 Abteilungen im Zusammenhang an, so finden wir sie der alten Reihenfolge gemäß, bis auf die beiden letzten, die jedoch, zwei Szenen eines Traumes, wiederum ein Ganzes zu bilden scheinen. Die erste Abteilung fängt mit einem Adagio an, dem ein Allegro folgt, die zweite vertritt die Stelle des Scherzos, die dritte die des Mitteladagios, die beiden letzten geben den Allegroschlußsatz. Auch in den Tonarten hängen sie wohl zusammen; das Einleitungslargo spielt in C-moll, das Allegro in C-dur, das Scherzo in A-dur, das Adagio in F-dur, die beiden letzten Abteilungen in G-moll und C-dur. Bis hierher geht alles eben. Geläng' es mir auch, dem Leser, welchen ich treppauf, treppab durch dieses abenteuerliche Gebäude begleiten möchte, ein Bild von seinen einzelnen Gemächern zu geben[103]!

Die langsame Einleitung zum ersten Allegro unterscheidet sich (ich rede hier immer von den Formen) nur wenig von andern anderer Sinfonien, wenn nicht sogar durch eine gewisse Ordnung, die einem nach häufigerem Nach- und Voreinanderrücken der größern Perioden auffällt. Es sind eigentlich zwei Variationen über ein Thema mit freien Intermezzis. Das Hauptthema zieht sich bis Takt 2, Seite 2. Zwischensatz bis Takt 5, S. 3. Erste Variation bis Takt 6, S. 5. Zwischensatz bis Takt 8, S. 6. Zweite Variation auf der Tenue der Bässe (wenigstens find' ich in dem obligaten Horn die Intervalle des Themas, obgleich nur anklingend) bis Takt 1, S. 7. Streben nach dem Allegro zu. Vorläufige Akkorde. Wir treten aus der Vorhalle ins Innere. Allegro. Wer beim einzelnen lange stehen bleiben will, wird nicht nachkommen und sich verirren. Vom Anfangsthema übersehet rasch

die ganze Seite bis zum ersten animato S. 9. Drei Gedanken waren hier eng einander angefügt: der erste (Berlioz nennt ihn la double idée fixe aus späteren Gründen) geht bis zu den Worten sempre dolce e ardamente, der zweite (aus dem Adagio entlehnte) bis zum ersten *sf*, bis auf S. 9 sich der letzte anschließt bis zum animato. Das Folgende fasse man zusammen bis zum rinforzando der Bässe auf S. 10 und übersehe dabei die Stelle vom ritenuto il tempo bis animato auf S. 9 nicht. Mit dem rinforzando kommen wir an einen sonderbar beleuchteten Ort (das eigentliche zweite Thema), an dem man einen leisen Rückblick über das Vorhergehende gewinnt. Der erste Teil schließt und wird wiederholt. Von da an scheinen sich die Perioden klarer folgen zu wollen, aber mit dem Vordrängen der Musik dehnen sie sich jetzt kürzer, jetzt länger, so vom Anfange des zweiten Teiles bis zum con fuoco (S. 12), von da an bis zum sec. (S. 13) Stillstand. Ein Horn in ferner Weite. Etwas Wohlbekanntes erklingt bis zum ersten *pp* (S. 14). Jetzt werden die Spuren schwieriger und geheimnisvoller. Zwei Gedanken von 4 Takten, dann von 9 Takten. Gänge von je 2 Takten. Freie Bogen und Wendungen. Das zweite Thema, in immer kleineren Zusammenschiebungen, erscheint nachher vollständig im Glanz bis zum *pp* (S. 16). Dritter Gedanke des ersten Themas in immer tiefer sinkenden Lagen. Finsternis. Nach und nach beleben sich die Schattenrisse zu Gestalten bis zum disperato (S. 17). Die erste Form des Hauptthemas in den schiefsten Brechungen bis S. 19. Jetzt das ganze erste Thema in ungeheurer Pracht, bis zum animato (S. 20). Völlig phantastische Formen, nur einmal, wie zerbrochen, an die ältern erinnernd. Verschwinden.

Berlioz kann kaum mit größerem Widerwillen den Kopf eines schönen Mörders seziert haben*, als ich seinen ersten Satz. Und hab' ich noch dazu meinen Lesern mit der Sektion etwas genützt? Aber ich wollte dreierlei damit: erstens denen, welchen die Sinfonie gänzlich unbekannt ist, zeigen, wie wenig ihnen in der Musik durch eine zergliedernde Kritik überhaupt klargemacht werden kann, denen, die sie oberflächlich durchgesehen und weil sie nicht gleich wußten, wo aus und ein, sie vielleicht beiseite legten, ein paar Höhenpunkte andeuten, endlich denen, die sie kennen, ohne sie anerkennen zu wollen, nachweisen, wie trotz der scheinbaren Formlosigkeit diesem Körper, in größern

* Er studierte in seiner Jugend Medizin.

Verhältnissen gemessen, eine richtig symmetrische Ordnung inwohnt, des innern Zusammenhangs gar nicht zu erwähnen. Aber an dem Ungewohnten dieser neuen Form, des neuen Ausdrucks liegt wohl zum Teil der Grund zum unglücklichen Mißverständnis. Die meisten haften beim ersten oder zweiten Anhören zu sehr an den Einzelheiten, und es verhält sich damit, wie mit dem Lesen einer schwierigen Handschrift, über deren Entzifferung einer, der sich bei jedem einzelnen Wort aufhält, ungleich mehr Zeit braucht, als der sie erst im ganzen überfliegt, um Sinn und Absicht kennen zu lernen. Zudem, wie schon angedeutet, macht nichts so leicht Verdruß und Widerspruch als eine neue Form, die einen alten Namen trägt. Wollte z. B. jemand etwas im Fünfvierteltakt Geschriebenes einen Marsch, oder zwölf aneinander gereihte kleine Sätze eine Sinfonie nennen, so nimmt er gewiß vorweg gegen sich ein, — indes untersuche man immer, was an der Sache ist. Je sonderbarer und kunstreicher also ein Werk augenscheinlich aussieht, je vorsichtiger sollte man urteilen. Und gibt uns nicht die Erfahrung an Beethoven ein Beispiel, dessen — namentlich letzte — Werke sicherlich ebenso ihrer eigentümlichen Konstruktionen und Formen, in denen er so unerschöpflich erfand, wie des Geistes halber, den freilich niemand leugnen konnte, im Anfang unverständlich gefunden wurden? Fassen wir jetzt, ohne uns durch kleine, allerdings oft scharf hervorspringende Ecken stören zu lassen, das ganze erste Allegro in weiteren Bogen zusammen, so stellt sich uns deutlich diese Form hervor:

			Erstes Thema.			
		Mittelsätze mit einem zweiten Thema	(G-dur)	Mittelsätze mit dem zweiten Thema.		
	Erstes Thema.				Erstes Thema.	
Anfang.	(C-dur)	. . . .	. . . . .	. . . .	(C-dur)	Schluß.
(C-dur)	= =	(G-dur, E-moll)	. . . .	(E-moll, G-dur)	= =	(C-dur)

der wir zum Vergleich die ältere Norm entgegenstellen:

		Mittelsatz.		
	Zweites.	(A-moll)	Erstes Thema.	
Erstes Thema.	(G-dur) . .	(Verarbeitung der . .	(C-dur)	Zweites.
(C-dur)		beiden Themas)	. . . .	(C-dur)

Wir wüßten nicht, was die letzte vor der ersten an Mannigfaltigkeit und Übereinstimmung vorausbaben sollte, wünschen aber beiläufig, eine recht ungeheure Phantasie zu besitzen und dann zu machen,

wie es gerade geht. — Es bleibt noch etwas über die Struktur der einzelnen Phrase zu sagen. Die neuste Zeit hat wohl kein Werk aufzuweisen, in dem gleiche Takt- und Rhythmusverhältnisse mit ungleichen freier vereint und angewandt wären, wie in diesem. Fast nie entspricht der Nachsatz dem Vordersatze, die Antwort der Frage. Es ist dies Berlioz so eigentümlich, seinem südlichen Charakter so gemäß und uns Nordischen so fremd, daß das unbehagliche Gefühl des ersten Augenblicks und die Klage über Dunkelheit wohl zu entschuldigen und zu erklären ist. Aber mit welch kecker Hand dies alles geschieht, dergestalt, daß sich gar nichts dazusetzen oder wegwischen läßt, ohne dem Gedanken seine scharfe Eindringlichkeit, seine Kraft zu nehmen, davon kann man sich nur durch eignes Sehen und Hören überzeugen[104]. Es scheint, die Musik wolle sich wieder zu ihren Uranfängen, wo sie noch nicht das Gesetz der Taktesschwere drückte, hinneigen und sich zur ungebundenen Rede, zu einer höheren poetischen Interpunktion (wie in den griechischen Chören, in der Sprache der Bibel, in der Prosa Jean Pauls) selbständig erheben. Wir enthalten uns, diesen Gedanken weiter auszuführen, erinnern aber am Schlusse dieses Abschnittes an die Worte, die vor vielen Jahren der kindliche Dichtergeist Ernst Wagners vorahnend ausgesprochen: „Wem es vorbehalten ist, in der Musik die Tyrannei des Taktes ganz zu verdecken und unfühlbar zu machen, der wird diese Kunst wenigstens scheinbar frei machen; wer ihr dann Bewußtsein gibt, der wird sie zur Darstellung einer schönen Idee ermächtigen; und von diesem Augenblick an wird sie die erste aller schönen Künste sein[105].“ —

Es würde, wie schon gesagt, zu weit und zu nichts führen, wenn wir, wie die erste, so die anderen Abteilungen der Sinfonie zergliederten. Die zweite spielt in allerhand Windungen, wie der Tanz, den sie darstellen soll: die dritte, wohl überhaupt die schönste, schwingt sich ätherisch wie ein Halbbogen auf und nieder: die beiden letzten haben gar kein Zentrum und streben fortwährend dem Ende zu. Immer muß man bei aller äußeren Unförmlichkeit den geistigen Zusammenhang [anerkennen][106] und man könnte hier an jenen — obwohl schiefen — Ausspruch über Jean Paul denken, den jemand einen schlechten Logiker und einen großen Philosophen nannte.

Bis jetzt hatten wir es nur mit dem Gewande zu tun: wir kommen nun zu dem Stoff, aus dem es gewirkt, auf die musikalische Komposition.

Von vornherein bemerk' ich, daß ich nur nach dem Klavierauszuge urteilen kann, in welchem jedoch an den entscheidendsten Stellen die Instrumente angezeigt sind. Und wäre das auch nicht, so scheint mir alles so im Orchestercharakter erfunden und gedacht, jedes Instrument so an Ort und Stelle, ich möchte sagen in seiner Urtonkraft angewandt, daß ein guter Musiker, versteht sich bis auf die neuen Kombinationen und Orchestereffekte, in denen Berlioz so schöpferisch sein soll, sich eine leidliche Partitur fertigen könnte.

Ist mir jemals ein Urteil ungerecht vorgekommen, so ist es das summarische des Herrn Fétis[107] in den Worten: „Je vis, qu'il manquait d'idées mélodiques et harmoniques." Möchte er, wie er auch getan, Berlioz alles absprechen, als da ist: Phantasie, Erfindung, Originalität, — aber Melodien- und Harmonienreichtum? Es fällt mir gar nicht ein, gegen jene übrigens glänzend und geistreich geschriebene Rezension zu polemisieren, da ich in ihr nicht etwa Persönlichkeit oder Ungerechtigkeit, sondern geradezu Blindheit, völligen Mangel eines Organs für diese Art von Musik erblicke. Braucht mir doch der Leser nichts zu glauben, was er nicht selbst fände! So oft auch einzelne herausgerissene Notenbeispiele schaden, so will ich doch versuchen, das Einzelne dadurch anschaulicher zu machen.

Was den harmonischen Wert unserer Sinfonie betrifft, so merkt man ihr allerdings den achtzehnjährigen[108], unbeholfenen Komponisten an, der sich nicht viel schiert um rechts und links, und schnurstracks auf die Hauptsache losläuft. Will Berlioz z. B. von G nach Des, so geht er ohne Komplimente hinüber (s. Notenbeispiel 1). Schüttle man mit Recht über solch Beginnen den Kopf! — aber verständige musikalische Leute, die die Sinfonie in Paris gehört, versicherten, es dürfe an jener Stelle gar nicht anders heißen: ja jemand hat über die Berliozsche Musik das merkwürdige Wort fallen lassen: „Que cela est fort beau, quoique ce ne soit pas de la musique." Ist nun das auch etwas in die Luft parliert, so läßt es sich schon einmal anhören. Zudem finden sich solche krause Stellen nur ausnahmsweise*: ich möchte sogar behaupten, seine Harmonie zeichne sich trotz der mannigfaltigen Kombinationen, die er mit wenigem Material herstellt, durch eine gewisse Simplizität, jedenfalls durch eine Kernhaftigkeit und Gedrungenheit aus, wie man sie, freilich viel durchgebildeter, bei Beethoven antrifft. Oder entfernt er

* Vergl. jedoch S. 61 T. 1 zu 2.

sich vielleicht zu sehr von der Haupttonart? Nehme man gleich die erste Abteilung: erster Satz* lauter C-moll: hierauf bringt er dieselben Intervalle des ersten Gedankens ganz getreu in Es-dur**: dann ruht er lange auf As*** und kömmt leicht nach C-dur. Wie das Allegro aus dem einfachsten C-dur, G-dur und E-moll gebaut, kann man in dem Umrisse nachsehen, den ich oben zeigte. Und so ist's durchweg. Durch die ganze zweite Abteilung klingt das helle A-dur scharf durch, in der dritten das idyllische F-dur mit dem verschwisterten C- und B-dur, in der vierten G-moll mit B- und Es-dur; nur in der letzten geht es trotz des vorherrschenden C-Prinzips bunt durcheinander, wie es infernalischen Hochzeiten zukömmt. Doch stößt man auch oft auf platte und gemeine† Harmonien, — auf fehlerhafte, wenigstens nach alten Regeln verbotene††, von denen indes einige ganz prächtig klingen, — auf unklare und vage†††, auf schlecht klingende, gequälte, verzerrte[a]. Die Zeit, die solche Stellen als schön sanktionieren wollte, möge nie über uns kommen[109]! Bei Berlioz hat es jedoch eine besondere Bewandtnis; man probiere nur, irgendetwas zu ändern oder zu verbessern, wie es einem irgend geübten Harmoniker Kinderspiel ist, und sehe zu, wie matt sich alles dagegen ausnimmt! Den ersten Ausbrüchen eines starken Jugendgemütes wohnt nämlich eine ganz eigentümliche unverwüstliche Kraft inne; spreche sie sich noch so roh aus, sie wirkt um so mächtiger, je weniger

* S. 1—3 T. 5.

** S. 3 T. 6.

*** S. 6 T. 4.

† S. 2 T. 6, 7, S. 6 T. 1—3, S. 8 T. 1—8, S. 21 letztes System 1—4, in der zweiten Abteilung S. 35 System 5 T. 1—18.

†† Gleich im T. 1 S. 1 das H (wahrscheinlich ein Druckfehler), S. 3 T. 2—4, S. 9 T. 8 zu 9, T. 15—19, S. 10 T. 11—14, S. 20 T. 8—18, S. 37 T. 11—14, 28 zu 29, S. 48 System 5 T. 2—3, S. 57 System 5 T. 3, S. 62 T. 9—14, S. 78 System 5 T. 1—3 und alles Folgende, S. 82 S. 4 T. 1—2 und alles Folgende, S. 83 T. 13—17, S. 86 T. 11—13, S. 87 T. 5—6. Ich wiederhole, daß ich nur nach dem Klavierauszuge richte: in der Partitur mag vieles anders aussehen.

††† S. 20 T. 3; vielleicht sind die Harmonien:

6‿7	6‿6♯	6♭‿6♮	6‿6♯	
3♯ —	3 —	3♭ —	3 —	
Dis,	E,	F,	Fis	usw.

S. 62 System 5 T. 1—2, S. 65 System 4 T. 3, wahrscheinlich ein Spaß von Liszt, der das Ausklingen der Becken nachmachen wollte. S. 79 T. 8—10, S. 81 T. 6 u. ff., S. 88 T. 1—3 u. a. m.

[a] S. 2 System 4, S. 5 T. 1, S. 9 T. 15—19, S. 17 von T. 7 an eine ganze Weile fort, S. 30 System 4 T. 6 zu 7, S. 28 T. 12—19, S. 88 T. 1—3 u. a. mehr.

man sie durch Kritik in das Kunstfach hinüberzuziehen versucht. Man wird sich vergebens bemühen, sie durch Kunst verfeinern oder durch Zwang in Schranken halten zu wollen, sobald sie nicht selbst mit ihren Mitteln besonnener umzugehen und auf eigenem Wege Ziel und Richtschnur zu finden gelernt hat. Berlioz will auch gar nicht für artig und elegant gelten; was er haßt, faßt er grimmig bei den Haaren, was er liebt, möchte er vor Innigkeit zerdrücken, — ein paar Grade schwächer oder stärker: seht es einmal einem feurigen Jünglinge nach, den man nicht nach der Krämerelle messen soll! Wir wollen aber auch das viele Zarte und Schönoriginelle aufsuchen, das jenem Rohen und Bizarren die Wage hält. So ist der harmonische Bau des ganzen ersten Gesanges* durchaus, so dessen Wiederholung in Es**. Von großer Wirkung mag das 14 Takte lang gehaltene As der Bässe sein***, ebenso der Orgelpunkt, der in den Mittelstimmen liegt†. Die chromatischen, schwer auf- und absteigenden Sextakkorde†† sagen an und für sich nichts, müssen aber an jener Stelle ungemein imponieren. Die Gänge, wo in den Nachahmungen zwischen Baß (oder Tenor) und Sopran greuliche Oktaven und Querstände hindurchklingen†††, kann man nicht nach dem Klavierauszuge beurteilen; sind die Oktaven gut verdeckt, so muß es durch Mark und Bein erschüttern. —Der harmonische Grund zur zweiten Abteilung ist bis auf einige Ausnahmen einfach und weniger tief. Die dritte kann sich an reinem harmonischen Gehalte mit jedem [andern sinfonischen] Meisterwerke messen: hier lebt jeder Ton. In der vierten ist alles interessant und im bündigsten, kernigsten Stil. Die fünfte wühlt und wüstet zu kraus; sie ist bis auf einzelne neue Stellen[a] unschön, grell und widerlich.

So sehr nun auch Berlioz das Einzelne vernachlässigt und es dem Ganzen opfert, so versteht er sich doch auf das kunstreichere, feingearbeitete Detail recht gut. Er preßt aber seine Themas nicht bis auf den letzten Tropfen aus und verleidet einem, wie andere so oft, die Lust an einem guten Gedanken durch langweilige thematische Durchführung; er gibt mehr Fingerzeige, daß er strenger ausarbeiten könnte, wenn er wollte, und wo es gerade hinpaßt, — Skizzen in der geist-

* S. 1 von T. 3 an.
** S. 3 T. 6.
*** S. 6 T. 4.
† S. 11 T. 10.
†† S. 12 T. 13.
††† S. 17 T. 7.

[a] S. 76 vom System 4 an, S. 80, wo der Ton Es in den Mittelstimmen gegen 29 Takte lang still hält, S. 81 T. 20, der Orgelpunkt auf der Dominante. S. 82 T. 11, wo ich vergebens die unangenehme Quinte auf System 4 von T. 1 zu 2 wegzubringen suchte.

reichen kurzen Weise Beethovens. Seine schönsten Gedanken sagt er meistens nur einmal und mehr wie im Vorübergehen (2)*.

Das Hauptmotiv zur Sinfonie (3), an sich weder bedeutend, noch zur kontrapunktischen Arbeit geeignet, gewinnt immer mehr durch die späteren Stellungen. Schon vom Anfange des zweiten Teils wird es interessanter und so immer fort (2)**, bis es sich durch schreiende Akkorde zum C-dur durchwindet***. In der zweiten Abteilung baut er es Note um Note in einem neuen Rhythmus und mit neuen Harmonien als Trio ein†. Ziemlich am Schlusse bringt er es noch einmal, aber matt und aufhaltend††. In der dritten Abteilung tritt es vom Orchester unterbrochen rezitativisch auf†††; hier nimmt es den Ausdruck der fürchterlichsten Leidenschaft bis zum schrillen As, wo es wie ohnmächtig niederzustürzen scheint. Später[a] erscheint es sanft und beruhigt, vom Hauptthema geführt. Im marche du supplice will es noch einmal sprechen, wird aber durch den coup fatal abgeschnitten[b]. In der Vision spielt es auf einer gemeinen C- und Es-Klarinette[c], welk, entadelt und schmutzig. Berlioz machte das mit Absicht.

Das zweite Thema der ersten Abteilung quillt wie unmittelbar aus dem ersten heraus[d]; sie sind so seltsam ineinander verwachsen, daß man den Anfang und Schluß der Periode gar nicht recht bezeichnen kann, bis sich endlich der neue Gedanke loslöst (4), der kurz drauf fast unmerklich wieder im Basse vorkömmt[e]. Später greift er ihn noch einmal auf und skizziert ihn äußerst geistvoll (5); an diesem letzten Beispiele wird die Art seiner Durchführung am deutlichsten. Ebenso zart zeichnet er später einen Gedanken fertig, der ganz vergessen zu sein schien[f].

Die Motive der zweiten Abteilung sind weniger künstlich verflochten, doch nimmt sich das Thema in den Bässen vorzüglich aus[g]; fein ist, wie er einen Takt aus demselben Thema ausführt[h].

In reizenden Gestalten bringt er den eintönigen Hauptgedanken[i] der dritten Abteilung wieder; Beethoven könnte es kaum fleißiger gearbeitet haben. Der ganze Satz ist voll sinniger Beziehungen; so springt

* S. 3 T. 2, S. 14 System 4 T. 6—18, S. 16 System 6 T. 1—8, S. 19 System 5 T. 1—15, S. 40 System 4, T. 1—16.

** S. 16 System 6 T. 3.

*** S. 19 T. 7.

† S. 29 T. 1.

†† S. 35 System 5.

††† S. 43 letzter Takt.

[a] S. 49 T. 3, 13.

[b] S. 63 T. 4.

[c] S. 67 T. 1, S. 68 T. 1.

[d] S. 10 System 5 T. 3.

[e] S. 11 T. 5, S. 12 T. 7.

[f] S. 9 T. 19, S. 16 T. 3.

[g] S. 31 T. 10, S. 37 T. 1.

[h] S. 28 T. 10.

[i] S. 39 T. 4, S. 42 T. 1, S. 47 T. 1.

er einmal von C in die große Unterseptime; später benutzt er diesen unbedeutenden Zug sehr gut (6).

In der vierten Abteilung kontrapunktiert er das Hauptthema (7) |sehr schön|[110]; auch wie er es sorgfältig in Es-dur (8) und G-moll (9) transponiert*, verdient ausgezeichnet zu werden.

In der letzten Abteilung bringt er das Dies irae erst in ganzen, dann in halben, dann in Achtelnoten**; die Glocken schlagen dazu in gewissen Zeiträumen Tonika und Dominante an. Die folgende Doppelfuge (10) (er nennt sie bescheiden nur ein Fugato) ist, wenn auch keine Bachsche, sonst von schulgerechtem und klarem Baue. Das Dies irae und Ronde du Sabbat werden gut ineinander verwebt (11). Nur reicht das Thema des letzten nicht ganz aus, und die neue Begleitung ist so kommod und frivol wie möglich, aus auf- und niederrollenden Terzen gemacht. Von der drittletzten Seite an geht es kopfüber, wie schon öfters bemerkt; das Dies irae fängt noch einmal *pp* an***. Ohne Partitur kann man die letzten Seiten nur schlecht nennen.

Wenn Herr Fétis behauptet, daß selbst die wärmsten Freunde Berlioz' ihn im Betreff der Melodie nicht in Schutz zu nehmen wagten, so gehöre ich zu Berlioz' Feinden: nur denke man dabei nicht an italienische, die man schon weiß, ehe sie anfängt.

Es ist wahr, die mehrfach erwähnte Hauptmelodie der ganzen Sinfonie hat etwas Plattes, und Berlioz lobt sie fast zu sehr, wenn er ihr im Programm einen „vornehm-schüchternen Charakter" beilegt (un certain caractère passionné, mais noble et timide); aber man bedenke, daß er ja gar keinen großen Gedanken hinstellen wollte, sondern eben eine festhängende quälende Idee in der Art, wie man sie oft tagelang nicht aus dem Kopfe bringt; das Eintönige, Irrsinnige kann aber gar nicht besser getroffen werden[111]. Ebenso heißt es in jener Rezension, daß die Hauptmelodie zur zweiten Abteilung gemein und trivial sei; aber Berlioz will uns ja eben (etwa wie Beethoven im letzten Satze der A-dur-Sinfonie) in einen Tanzsaal führen, nichts mehr und nichts weniger†. Ähnlich verhält es sich mit der Anfangmelodie (12) der dritten

* S. 87 T. 8.

** S. 71, System 4 T. 7, S. 72 T. 6, ebenda T. 16.

*** S. 55 T. 15, S. 57 T. 12, S. 58 T. 5, S. 60 T. 1, 10, und dann in der Umkehrung S. 61 T. 3.

† Früherer Zusatz: „So ist's; wird einmal ein großer Mann zutraulich und stellt sich mit auf den gemeinen Boden des Lebens, dann heißt's: ‚seht, wie der sein kann!' — Den Kopf aber, mit dem er in die Wolken ragt, sehen sie nicht."

Abteilung, die Herr Fétis, wie ich glaube, dunkel und geschmacklos nennt. Man schwärme nur in den Alpen und sonstigen Hirtengegenden herum und horche den Schalmeien oder Alpenhörnern nach; genau so klingt es. So eigentümlich und natürlich sind aber alle Melodien der Sinfonie; in einzelnen Episoden streifen sie hingegen das Charakteristische ganz ab und erheben sich zu einer allgemeinen, höheren Schönheit. Was hat man z. B. gleich am ersten Gesange auszusetzen, mit dem die Sinfonie beginnt? Überschreitet er vielleicht die Grenzen einer Oktave um mehr als eine Stufe? Ist es denn nicht genug der Wehmut? Was an der schmerzlichen Melodie der Hoboe in einem der vorigen Beispiele? Springt sie etwa ungehörig? Aber wer wird auf alles mit Fingern zeigen! Wollte man Berlioz einen Vorwurf machen, so wär' es der der vernachlässigten Mittelstimmen; dem stellt sich aber ein besonderer Umstand entgegen, wie ich es bei wenigen andern Komponisten bemerkt habe. Seine Melodien zeichnen sich nämlich durch eine solche Intensität fast jedes einzelnen Tones aus, daß sie, wie viele alte Volkslieder, oft gar keine harmonische Begleitung vertragen, oft sogar dadurch an Tonesfülle verlieren würden. Berlioz harmonisiert sie deshalb meist mit liegendem Grundbaß oder mit den Akkorden der umliegenden Ober- und Unterquinten*. Freilich darf man seine Melodien nicht mit dem Ohre allein hören; sie werden unverstanden an denen vorübergehen, die sie nicht recht von innen heraus nachzusingen wissen, d. h. nicht mit halber Stimme, sondern mit voller Brust — und dann werden sie einen Sinn annehmen, dessen Bedeutung sich immer tiefer zu gründen scheint, je öfter man sie wiederholt.

Um nichts zu übergehen, mögen hier noch einige Bemerkungen über die Sinfonie als Orchesterwerk und über den Klavierauszug von Liszt Raum finden.

Geborner Virtuos auf dem Orchester, fordert er allerdings Ungeheures von dem einzelnen wie von der Masse, — mehr als Beethoven, mehr als alle anderen. Es sind aber nicht größere mechanische Fertigkeiten, die er von den Instrumentisten verlangt: er will Mitinteresse, Studium, Liebe. Das Individuum soll zurücktreten, um dem Ganzen zu dienen, und dieses sich wiederum dem Willen der Obersten fügen. Mit drei, vier Proben wird noch nichts erreicht sein; als Orchestermusik mag die Sinfonie vielleicht die Stelle des Chopinschen Konzerts[112]

* Das erste z. B. S. 19 T. 7, S. 47 T. 1, das zweite in der Hauptmelodie des „Balls", wo die Grundharmonien eigentlich A, D, E, A sind, dann im Marsch S. 47 T. 1.

im Pianofortespiel einnehmen, ohne übrigens beide vergleichen zu wollen. — Seinem Instrumentationsinstinkte läßt selbst sein Gegner, Herr Fétis, volle Gerechtigkeit widerfahren; schon oben wurde angeführt, daß sich nach dem bloßen Klavierauszuge die obligaten Instrumente erraten ließen. Der lebhaftesten Phantasie wird es indes schwer werden, sich einen Begriff von den verschiedenen Kombinationen, Kontrasten und Effekten zu machen. Freilich verschmäht er auch nichts, was irgend Ton, Klang, Laut und Schall heißt, — so wendet er gedämpfte Pauken an, Harfen, Hörner mit Sordinen, englisch Horn, ja zuletzt Glocken. Florestan meinte sogar, er hoffe sehr, daß er (Berlioz) alle Musiker einmal im Tutti pfeifen lasse, obwohl er ebensogut Pausen hinschreiben könnte, da man schwerlich vor Lachen den Mund zusammenzuziehen imstande wäre, — auch sähe er (Florestan) in künftigen Partituren stark nach schlagenden Nachtigallen und zufälligen Gewittern auf. Genug, hier muß man hören. Die Erfahrung wird lehren, ob der Komponist Grund zu solchen Ansprüchen hatte, und ob der Reinertrag am Genusse mit jenen verhältnismäßig steige. Ob Berlioz mit wenigen Mitteln etwas ausrichten wird, steht dahin. Begnügen wir uns mit dem, was er uns gegeben.

Der Klavierauszug von Franz Liszt verdiente eine weitläufige Besprechung; wir sparen sie uns, wie einige Ansichten über die sinfonistische Behandlung des Pianofortes für die Zukunft auf. Liszt hat ihn mit so viel Fleiß |und Begeisterung|[113] gearbeitet, daß er wie ein Originalwerk, ein Resumée seiner tiefen Studien, als praktische Klavierschule im Partiturspiel angesehen werden muß. Diese Kunst des Vortrags, so ganz verschieden von dem Detailspiel des Virtuosen, die vielfältige Art des Anschlages, den sie erfordert, der wirksame Gebrauch des Pedals, das deutliche Verflechten der einzelnen Stimmen, das Zusammenfassen der Massen, kurz die Kenntnis der Mittel und der vielen Geheimnisse, die das Pianoforte noch verbirgt, — kann nur Sache eines Meisters und Genies des Vortrags sein, als welches Liszt von allen ausgezeichnet wird. Dann aber kann sich der Klavierauszug ungescheut neben der Orchesteraufführung selbst hören lassen, wie Liszt ihn auch wirklich als Einleitung zu einer späteren Sinfonie von Berlioz (»Mélologue«, Fortsetzung dieser phantastischen[114]) vor kurzem öffentlich in Paris spielte[115].

Übersehen wir mit einem Augenblicke noch einmal den Weg, den wir bis jetzt zurücklegten. Nach unserem ersten Plane wollten wir über Form, musikalische Komposition, Idee und Geist in einzelnen Absätzen sprechen. Erst sahen wir, wie die Form des Ganzen nicht viel vom

Hergebrachten abweiche, wie sich die verschiedenen Abteilungen meistens in neuen Gestalten bewegen, wie sich Periode und Phrase durch ungewöhnliche Verhältnisse von anderem unterscheide. Bei der musikalischen Komposition machten wir auf seinen harmonischen Stil aufmerksam, auf die geistreiche Art der Detailarbeit, der Beziehungen und Wendungen, auf die Eigentümlichkeit seiner Melodien und nebenbei auf die Instrumentation und auf den Klavierauszug. Wir schließen mit einigen Worten über Idee und Geist.

Berlioz selbst hat in einem Programme niedergeschrieben, was er wünscht, daß man sich bei seiner Sinfonie denken soll. Wir teilen es in Kürze mit.

Der Komponist wollte einige Momente aus dem Leben eines Künstlers durch Musik schildern. Es scheint nötig, daß der Plan zu einem Instrumentaldrama vorher durch Worte erläutert werde. Man sehe das folgende Programm wie den die Musiksätze einleitenden Text in der Oper an. Erste Abteilung. Träume, Leiden (rêveries, passions). Der Komponist nimmt an, daß ein junger Musiker, von jener moralischen Krankheit gepeinigt, die ein berühmter Schriftsteller mit dem Ausdrucke »le vague des passions« bezeichnet, zum erstenmal ein weibliches Wesen erblickt, das alles in sich vereint, um ihm das Ideal zu versinnlichen, das ihm seine Phantasie vormalt. Durch eine sonderbare Grille des Zufalls erscheint ihm das geliebte Bild nie anders als in Begleitung eines musikalischen Gedankens, in dem er einen gewissen leidenschaftlichen, vornehm-schüchternen Charakter, den Charakter des Mädchens selbst findet: diese Melodie und dieses Bild verfolgen ihn unausgesetzt wie eine doppelte fixe Idee. Die träumerische Melancholie, die nur von einzelnen leisen Tönen der Freude unterbrochen wird, bis sie sich zur höchsten Liebesraserei steigert, der Schmerz, die Eifersucht, die innige Glut, die Tränen der ersten Liebe bilden den Inhalt des ersten Satzes. — Zweite Abteilung. Ein Ball. Der Künstler steht mitten im Getümmel eines Festes in seliger Beschauung der Schönheiten der Natur, aber überall in der Stadt, auf dem Lande verfolgt ihn das geliebte Bild und beunruhigt sein Gemüt. — Dritte Abteilung. Szene auf dem Lande. Eines Abends hört er den Reigen zweier sich antwortender Hirten; dieses Zwiegespräch, der Ort, das leise Rauschen der Blätter, ein Schimmer der Hoffnung von Gegenliebe — alles vereint sich, um seinem Herzen eine ungewöhnliche Ruhe und seinen Gedanken eine freundlichere Richtung zu geben. Er denkt nach, wie er bald nicht mehr

alleinstehen wird ... Aber wenn sie täuschte! Diesen Wechsel von Hoffnung und Schmerz, Licht und Dunkel drückt das Adagio aus. Am Schluß wiederholt der eine Hirte seinen Reigen, der andre antwortet nicht mehr. In der Ferne Donner .. Einsamkeit — tiefe Stille. — Vierte Abteilung. Der Gang zum Richtplatz (marche du supplice). Der Künstler hat die Gewißheit, daß seine Liebe nicht erwidert wird, und vergiftet sich mit Opium. Das Narkotikum, zu schwach, um ihn zu töten, versenkt ihn in einen von fürchterlichen Visionen erfüllten Schlaf. Er träumt, daß er sie gemordet habe und daß er, zum Tode verurteilt, seiner eignen Hinrichtung zusieht. Der Zug setzt sich in Bewegung; ein Marsch, bald düster und wild, bald glänzend und feierlich, begleitet ihn; dumpfer Klang der Tritte, roher Lärm der Masse. Am Ende des Marsches erscheint, wie ein letzter Gedanke an die Geliebte, die fixe Idee, aber, vom Hiebe des Beiles unterbrochen, nur halb. — Fünfte Abteilung. Traum in einer Sabbatnacht. Er sieht sich inmitten greulicher Fratzen, Hexen, Mißgestalten aller Art, die sich zu seinem Leichenbegängnisse zusammengefunden haben. Klagen, Heulen, Lachen, Wehrufen. Die geliebte Melodie ertönt noch einmal, aber als gemeines, schmutziges Tanzthema: sie ist es, die kömmt. Jauchzendes Gebrüll bei ihrer Ankunft. Teuflische Orgien. Totenglocken. Das Dies irae parodiert.

Soweit das Programm. Ganz Deutschland schenkt es ihm: solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanmäßiges. Jedenfalls hätten die fünf Hauptüberschriften genügt; die genaueren Umstände, die allerdings der Person des Komponisten halber, der die Sinfonie selbst durchlebt, interessieren müssen, würden sich schon durch mündliche Tradition fortgepflanzt haben. Mit einem Worte, der zartsinnige, aller Persönlichkeit mehr abholde Deutsche will in seinen Gedanken nicht so grob geleitet sein; schon bei der Pastoralsinfonie beleidigte es ihn, daß ihm Beethoven nicht zutraute, ihren Charakter ohne sein Zutun zu erraten. Es besitzt der Mensch eine eigene Scheu vor der Arbeitsstätte des Genius: er will gar nichts von den Ursachen, Werkzeugen und Geheimnissen des Schaffens wissen, wie ja auch die Natur eine gewisse Zartheit bekundet, indem sie ihre Wurzeln mit Erde überdeckt. Verschließe sich also der Künstler mit seinen Wehen; wir würden schreckliche Dinge erfahren, wenn wir bei allen Werken bis auf den Grund ihrer Entstehung sehen könnten.

Berlioz schrieb indes zunächst für seine Franzosen, denen mit ätherischer Bescheidenheit wenig zu imponieren ist. Ich kann sie mir denken

mit dem Zettel in der Hand nachlesend und ihrem Landsmann applaudierend, der alles so gut getroffen[111]; an der Musik allein liegt ihnen nichts. Ob diese nun in einem, der die Absicht des Komponisten nicht kennt, ähnliche Bilder erwecken wird, als er zeichnen wollte, mag ich, der ich das Programm vor dem Hören gelesen, nicht entscheiden. Ist einmal das Auge auf einen Punkt geleitet, so urteilt das Ohr nicht mehr selbständig. Fragt man aber, ob die Musik das, was Berlioz in seiner Sinfonie von ihr fordert, wirklich leisten könne, so versuche man ihr andere oder entgegengesetzte Bilder unterzulegen. Im Anfange verleidete auch mir das Programm allen Genuß, alle freie Aussicht. Als dieses aber immer mehr in den Hintergrund trat und die eigne Phantasie zu schaffen anfing, fand ich nicht nur alles, sondern viel mehr und fast überall lebendigen, warmen Ton. Was überhaupt die schwierige Frage, wieweit die Instrumentalmusik in Darstellung von Gedanken und Begebenheiten gehen dürfe, anlangt, so sehen hier viele zu ängstlich. Man irrt sich gewiß, wenn man glaubt, die Komponisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch schlage man zufällige Einflüsse und Eindrücke von außen nicht zu gering an. Unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge, und dieses, das immer tätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdrucke wird die Komposition sein, — und je phantastischer oder schärfer der Musiker überhaupt auffaßt, um so mehr wird sein Werk erheben oder ergreifen. Warum könnte nicht einen Beethoven inmitten seiner Phantasien der Gedanke an Unsterblichkeit überfallen? Warum nicht das Andenken eines großen gefallenen Helden ihn zu einem Werke begeistern? Warum nicht einen anderen die Erinnerung an eine selig verlebte Zeit? Oder wollen wir undankbar sein gegen Shakespeare, daß er aus der Brust eines jungen Tondichters ein seiner würdiges Werk hervorrief[116], — undankbar gegen die Natur und leugnen, daß wir von ihrer Schönheit und Erhabenheit zu unseren Werken borgten? Italien, die Alpen, das Bild des Meeres, eine Frühlingsdämmerung — hätte uns die Musik noch nichts von allem diesem erzählt? Ja selbst kleinere, speziellere Bilder können der Musik einen so reizend festen

Charakter verleihen, daß man überrascht wird, wie sie solche Züge auszudrücken vermag. So erzählte mir ein Komponist, daß sich ihm während des Niederschreibens unaufhörlich das Bild eines Schmetterlings, der auf einem Blatte im Bache mit fortschwimmt, aufgedrungen; dies hatte dem kleinen Stück die Zartheit und die Naivetät gegeben, wie es nur irgend das Bild in der Wirklichkeit besitzen mag. In dieser feinen Genremalerei war namentlich Franz Schubert ein Meister, und ich kann nicht unterlassen, aus meiner Erfahrung anzuführen, wie mir einstmals während eines Schubertschen Marsches der Freund, mit dem ich ihn spielte, auf meine Frage, ob er nicht ganz eigene Gestalten vor sich sähe, zur Antwort gab: „Wahrhaftig, ich befand mich in Sevilla, aber vor mehr als hundert Jahren, mitten unter auf und ab spazierenden Dons und Donnen, mit Schleppkleid, Schnabelschuhen, Spitzdegen" usw. Merkwürdigerweise waren wir in unseren Visionen bis auf die Stadt einig. Wolle mir keiner der Leser das geringe Beispiel wegstreichen!

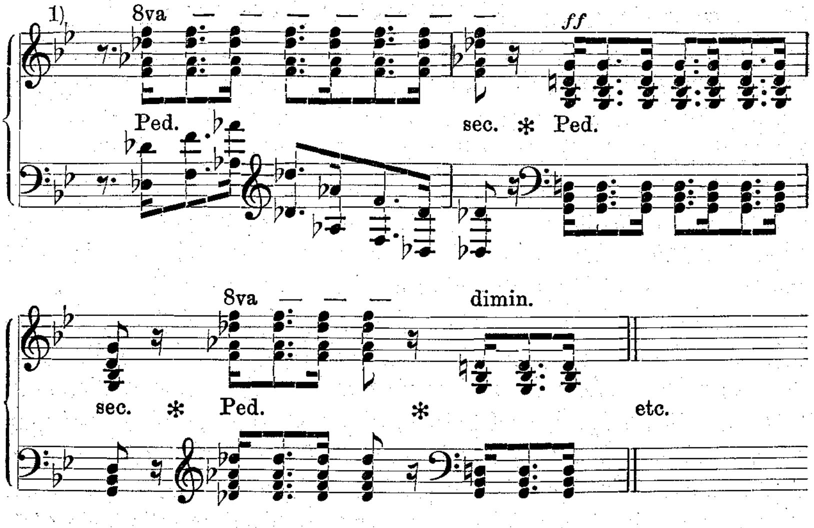
Ob nun in dem Programme zur Berliozschen Sinfonie viele poetische Momente liegen, lassen wir dahingestellt. Die Hauptsache bleibt, ob die Musik ohne Text und Erläuterung an sich etwas ist, und vorzüglich, ob ihr Geist inwohnt. Vom ersten glaub' ich einiges nachgewiesen zu haben; das zweite kann wohl niemand leugnen, auch nicht einmal da, wo Berlioz offenbar fehlte.

Wollte man gegen die ganze Richtung des Zeitgeistes, der ein Dies irae als Burleske duldet, ankämpfen, so müßte man wiederholen, was seit langen Jahren gegen Byron, Heine, Victor Hugo, Grabbe und ähnliche geschrieben und geredet worden. Die Poesie hat sich auf einige Augenblicke in der Ewigkeit die Maske der Ironie vorgebunden, um ihr Schmerzensgesicht nicht sehen zu lassen; vielleicht daß die freundliche Hand [eines Genius] sie einmal abbinden wird[117].
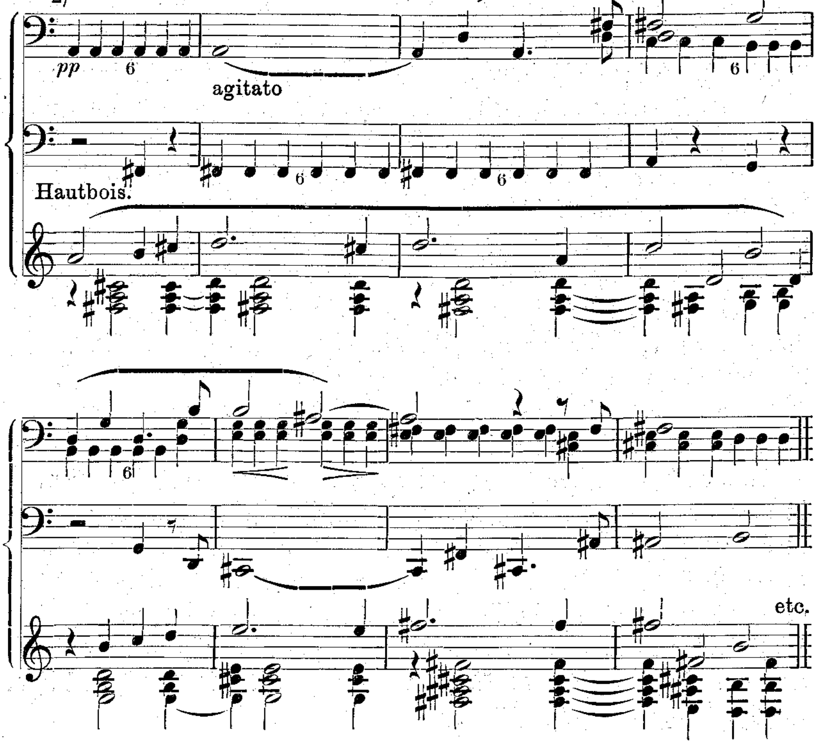
Noch mancherlei Übles und Gutes gäb' es hier zu beraten; indes brechen wir für diesmal ab!

Sollten diese Zeilen etwas beitragen, einmal und vor allem Berlioz in der Art anzufeuern, daß er das Exzentrische seiner Richtung immer mehr mäßige, — sodann seine Sinfonie nicht als das Kunstwerk eines Meisters, sondern als eines, das sich durch seine Originalität von allem Daseienden unterscheidet, bekannt zu machen, — endlich deutsche Künstler, denen er im Bunde gegen talentlose Mittelmäßigkeit eine starke Hand gereicht, zu frischerer Tätigkeit anzuregen, so wäre der Zweck ihrer Veröffentlichung erfüllt[118—120].
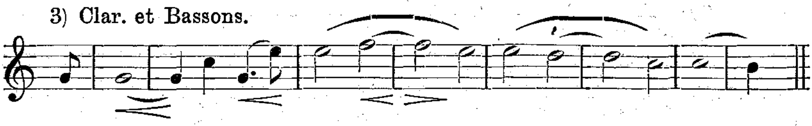
1)


8va
ff
Ped.
sec. * Ped.
8va
dimin.
sec. * Ped.
*
etc.
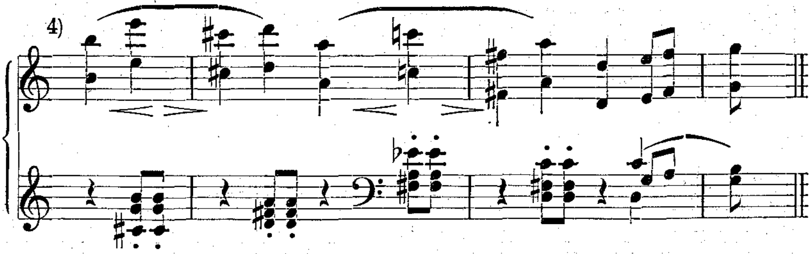
2)


pp
6
agitato
Hautbois.
etc.
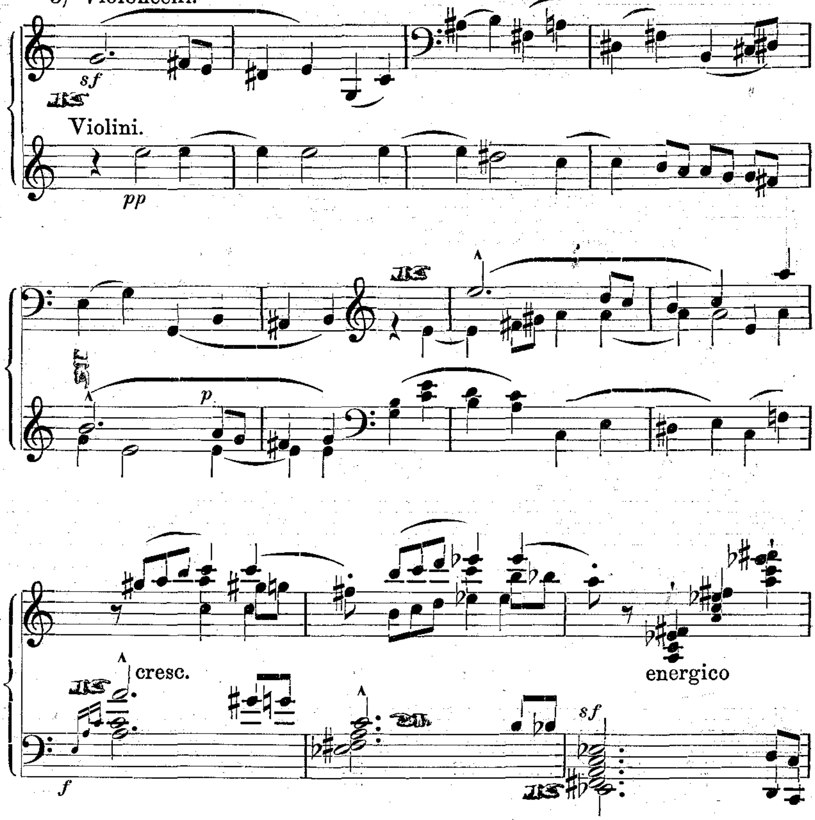
3) Clar. et Bassons.
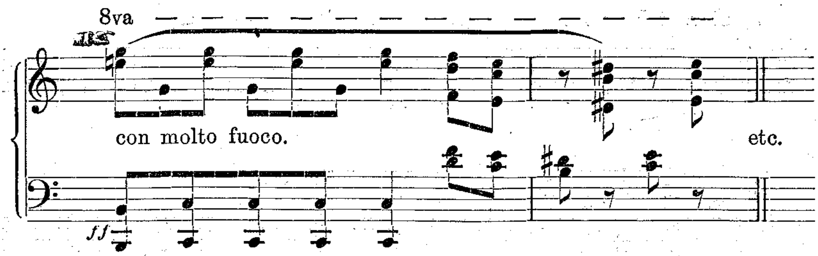


4)
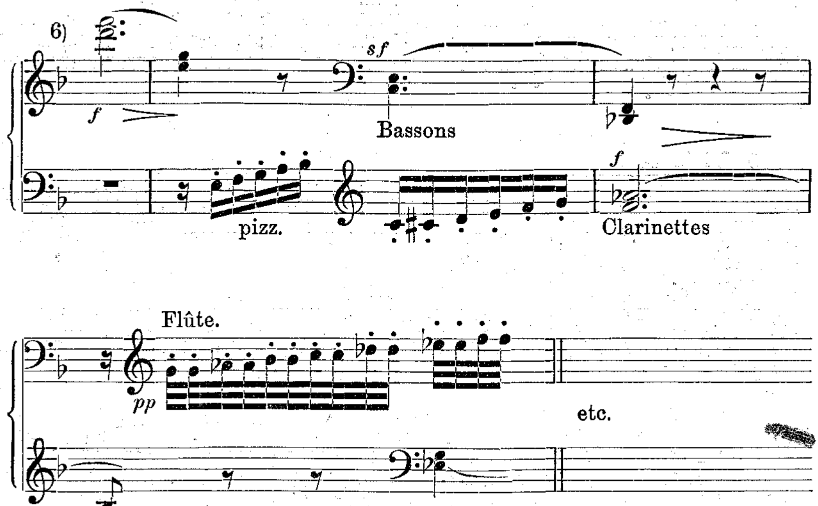


5) Violoncelli.
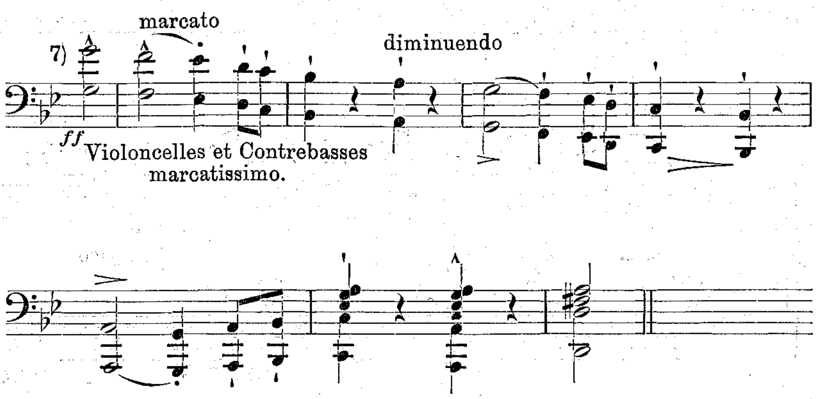



8va
con molto fuoco.
ff
etc.
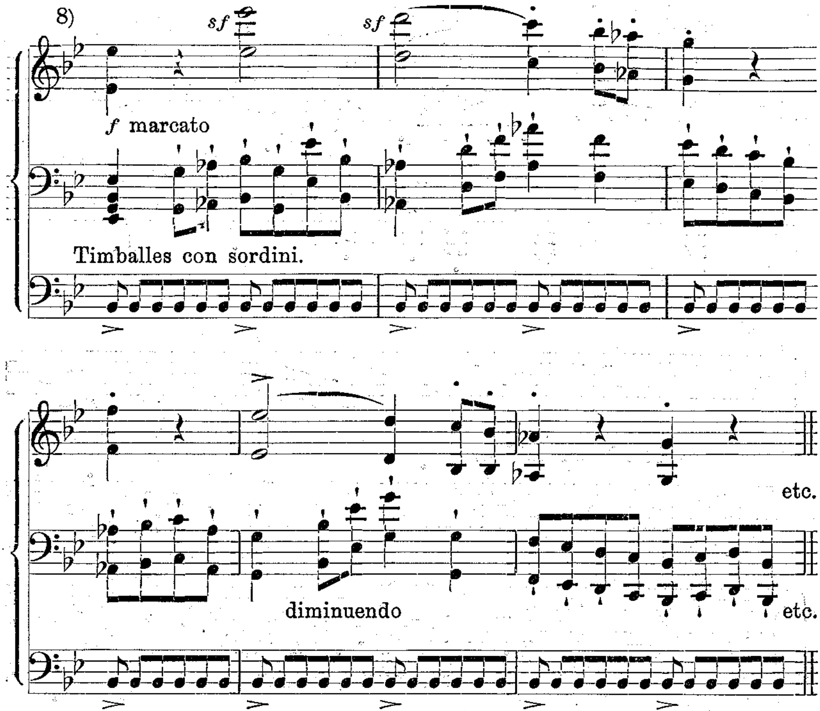
6)


f
sf
Bassons
pizz.
f
Clarinettes
Flûte.
pp
etc.
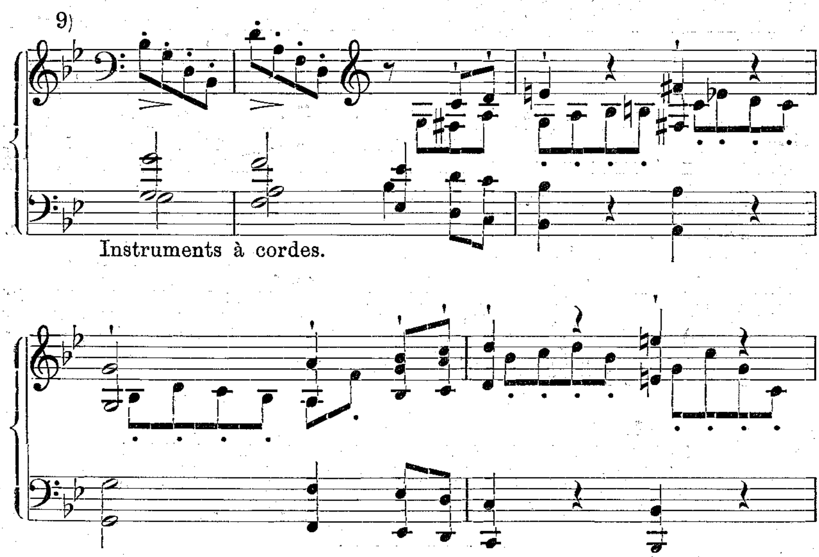
7)

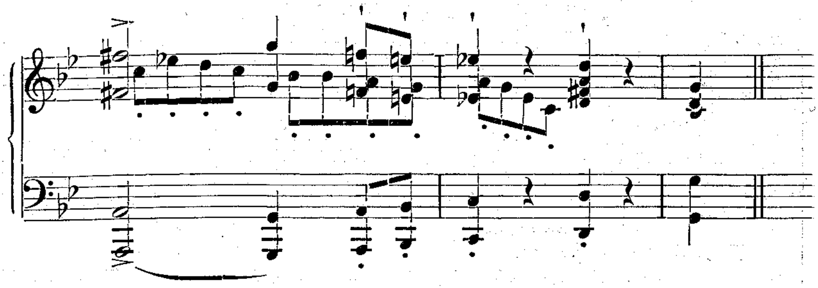

marcato
diminuendo
ff
Violoncelles et Contrebasses
marcatissimo.

8)
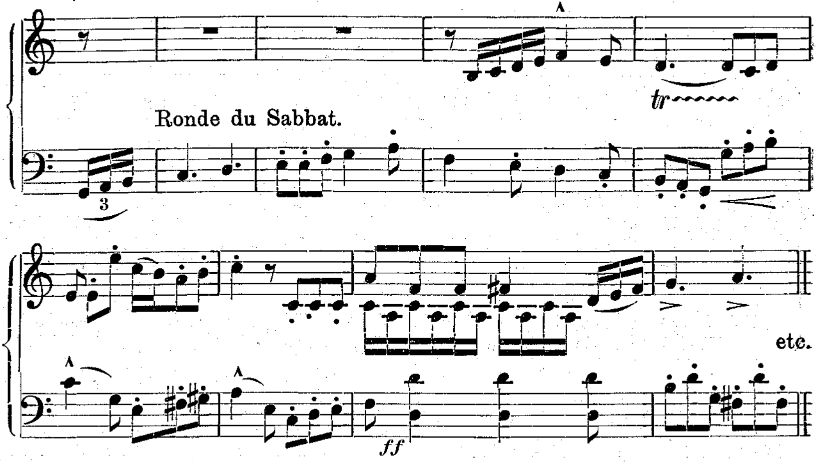

sf
sf
f marcato
Timballes con sordini.
diminuendo
etc.
etc.

9)
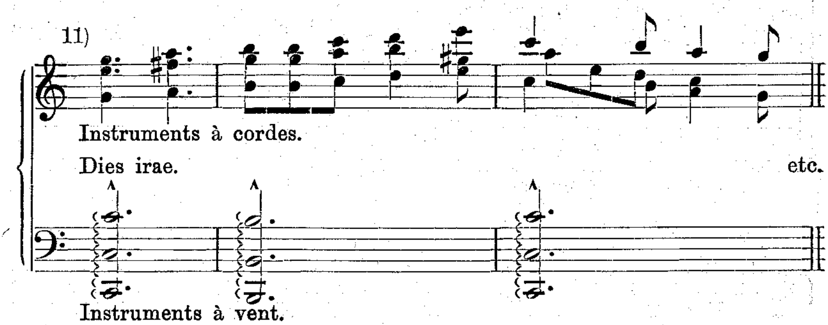

Instruments à cordes.



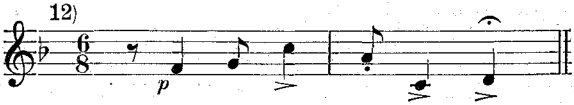
10)


Ronde du Sabbat.
etc.

11)


Instruments à cordes.
Dies irae.
etc.
Instruments à vent.

12)



15. Neue Sonaten für das Pianoforte.

K. Loewe, der Frühling, eine Tondichtung in Sonatenform (in G).

W. 47.

Vom Frühling sollte schon an und für sich in jeder Musik etwas zu finden sein; diesmal legt der phantasievolle Sänger ein besonderes Opfer auf seinem Altare nieder. Zwar hätte man von Loewe eher eine Wintersonate erwartet, in der ich schon im voraus (käme er dem Wunsche nach) den Schnee unter dem Wagen höre und die Nachtvögel um den Turmknopf; aber auch dem Frühling hat er seine Zeichen abgelauscht, wenn auch nicht wie Beethoven, dessen sechste Sinfonie sich zu andern idyllischen Kompositionen wie das Leben eines großen Mannes zu dessen Biographien verhält, so doch wie ein Dichter mit klarem, offenem Auge; und das erfreut schon einmal in einer Zeit und in einer Kunst, die sich immer faustischer in sich hinein- und dem frischen Lebensgenusse finstre Mystik vorzieht. Wer also Nachtszenen und Nordlichter erwartet, irrt sich; aber dafür sieht er eine angrünende Wiese, hier und da eine Knospe mit einem Schmetterling. Dies über die Musik als Dichtung. Als Komposition selbst kann man sie weder neu noch tief erfunden nennen; Melodien und Harmonien schließen sich natürlich, oft simpel aneinander; das Ganze ist vielleicht zu flüchtig empfangen und geboren. Der Komponist verstehe uns recht! Beethoven singt in seiner Pastoralsinfonie so einfache Themas, wie sie irgend ein kindlicher Sinn erfinden kann; sicher aber schrieb er uns nicht alles auf, was ihm die erste Begeisterung eingab, sondern wählte unter vielem. Und das ist's, was wir dieser, wie mehreren andern Kompositionen von Loewe vorwerfen, daß sie mit der leisesten Stimme oft rechte Ansprüche machen, und daß uns zugemutet wird, Gewöhnliches, hundertmal Dagewesenes, weil es ein bedeutender Komponist wiederholt, der Güte der Hauptsache halber so mit hinzunehmen. Wir zweifeln, ob eines von den lebenden Talenten, die Loewe ebenbürtig gegenüberstehen, manches einzelne in der Sonate hätte drucken lassen[121 V]. Will man auch Stellen wie das erste Thema des ersten Satzes, den Anfang des zweiten Teiles desselben Satzes u. m. a., durch die einfache Anlage und durch das Terrain, auf dem das Ganze spielt und gemalt ist, entschuldigen, so muß doch, wie wir schon oft gesagt, in der Malerei so viel Musik enthalten sein, daß diese für sich gilt und das Ohr vom Auge nichts zu entlehnen hat. Daher finden wir den zweiten Satz, als den musi-

kalisch selbständigsten, am gelungensten und daher z. B. die Einleitung am wenigsten geraten[122].

Wie dem sei, so empfehlen wir die Sonate namentlich Lehrern nachdrücklich, daß sie sie jüngere Schüler spielen lassen, denen die durchweg klare und natürliche Empfindung wohlgefällig und bildend sein muß.

Sonate (in C) von Franz Graf von Pocci, Frühlingssonate (in G) von demselben.

Hätte mir jemand den Titel zugehalten, so würde ich auf eine Komponistin geraten und vielleicht so geurteilt haben: Wie du heißen magst, Adele — Zuleika, ich liebe dich vorweg, wie alle, die Sonaten schreiben! Hörtest du nur auch immer so auf, wie du anfängst, so z. B. in der Frühlingssonate, wo einen auf der ersten Seite ordentlich Märzveilchen anduften ... Aber während dein schwärmerisches Auge am Mondhimmel herumschweift oder dein Herz im Jean Paul, so fällt dir das Rosaband ein, das deine Freundin so wohl kleidet; auch verwechselst du noch häufig das „daß“ mit dem „das“, so nett deine Handschrift übrigens aussieht, — mit einem Worte, du bist ein gutes siebzehnjähriges Kind mit viel Liebe und Eitelkeit, viel Innigkeit und Eigensinn. Mit Worten wie „Tonika“, „Dominante“ oder gar „Kontrapunkt“ erschreck' ich dich gar nicht, denn du würdest mir lachend ins Wort fallen und sagen: „Ich hab' es nun einmal so gemacht und kann nicht anders“, und man müßte dir dennoch gut sein. Wär' ich aber dein Lehrer und klug, so gäb' ich dir oft von Bach oder Beethoven in die Hände (von Weber, den du so sehr liebst, gar nichts), damit sich Gehör und Gesicht schärfe, damit dein zartes Fühlen festes Ufer bekomme und dein Gedanke Sicherheit und Gestalt. Und dann wüßt' ich nicht, was dir selbst eine „neuste“ Zeitschrift für Musik anhaben könnte, das sich nicht auf „lieb und schön“ reimte.

Eusebius.

Wie schlau mein Eusebius drum herum geht! Warum nicht ganz offen: „Der Herr Graf hat sehr viel Talent, aber wenig studiert[123].“

Florestan.

Sonate von F. Lachner.

W. 39.

Man würde erstaunen über den Ernst und die Tiefe, wenn obige Sonate von einem Franzosen oder gar Italiener komponiert wäre. Es gibt eben noch keine Weltkunst und ebendaher keine Kritik, die nicht

ihren Maßstab nach dem Standpunkte der Bildung, auf dem die verschiedenen Nationen stehen, und nach deren Charakter richtete. Lachner ist ein Deutscher; ein deutsches geradegehendes Wort wird ihm recht sein.

Wir wissen nicht, ob wir uns freuen oder betrüben sollen, daß wir außer dieser Sonate, vielen Liedern und einer Sinfonie, die wir einmal gehört, nichts weiter von Lachners Kompositionen kennen. Er ist einer der schwierigsten Charaktere für die Kritik, nicht deshalb, weil er so dunkeltief dächte, daß ihm gar nicht beizukommen, sondern der Schlangenglätte halber, mit der er überall, will man ihn festhalten, aus der Hand entschlüpft. Hat er etwas Fades gesprochen, so macht er es kurz darauf durch ein herrlich Wort gut; ärgert man sich an einem Spohrschen oder Franz Schubertschen Anklange, so kömmt bald etwas ihm allein Gehöriges; hält man jetzt alles für Trug und Schein, so gibt er sich einen Augenblick später offen und unverhohlen. Man findet in dieser Sonate, was man will: — Melodie, Form, Rhythmus (in dem er jedoch am schwächsten erfindet), Fluß, Klarheit, Leichtigkeit, Korrektheit, und dennoch rührt nichts, faßt nichts, dringt nichts tiefer als bis in das Ohr. Wir glaubten, die Schuld läge an unserer eigenen Stimmung, und legten, um den späteren Eindruck mit dem ersten zu vergleichen, die Sonate geflissentlich lange Zeit beiseite, fragten auch andere um ihre Meinung; dasselbe Resultat, dieselbe Antwort. Die Sache darf nicht leicht genommen werden. Auf Lachner sind schöne Hoffnungen gegründet worden. Eine nachsichtige Kritik sah ihm seines Talentes halber vieles nach. Es wird Zeit, daß er streng über sich wache, um sich nicht noch unklarer in sich hinein zu verwickeln. Es gibt nämlich gewisse Halbgenies, die mit einer ungemeinen Lebhaftigkeit und Empfänglichkeit alles Außerordentliche, sei es Gutes oder Übles, in sich aufnehmen und wie ihr Eigentum verarbeiten. Sie haben einen Geniusflügel und einen andern von Wachsfedern. In guter Stunde, in der Erregung trägt wohl jener den andern mit in die Höhe; aber im Normalzustande der Ruhe schleppt der wächserne lahm hinter dem andern her. Oft möchte man solch hartes Urteil über ähnliche Charaktere zurücknehmen, — denn es glückt ihnen mancher Wurf, — oft ihnen gänzlich vom Schaffen abraten, weil sie selbst nicht wissen, wie arg sie sich und andere täuschen. Sie leben in immerwährender Spannung, in einer steten Krisis, in der man sie auch ruhig lassen und sie sich selbst aus ihr herausarbeiten lassen sollte, weil sie ein Wort des Tadels noch hartnäckiger, ein Wort des Lobes jedoch leicht übermütig macht.

Da sie aber meist Ruhmsucht und nicht genug Gewalt über sich besitzen, der Welt gegenüber mit ihren Werken zurückzuhalten, so kann dieser natürlich das Unausgebildete und Zweideutige ihres Wesens nicht entgehen. Eben deshalb, weil in solchen Charakteren und Kompositionen noch kein System und Stil beim Namen genannt werden kann, täuscht man sich auch oft in ihnen und über ihre Zukunft und sagt vielleicht Schlimmeres voraus, als geschieht. Das letzte wünschen wir in bezug auf L. von ganzem Herzen und begeben uns von selbst aller divinatorischen Kritik. Nehme er dieses Wort, das mehr eine ganze Klasse und Lachnern nur teilweise trifft, als den Ausspruch vieler an, die, über seine künstlerischen Anlagen durchaus einverstanden, das Nebengefühl nicht unterdrücken können, daß von ihm Höheres zu erwarten stände, wenn er den Beifall des großen Haufens dem schwerer wiegenden Lobe seiner Kunstgenossen aufopfern wollte[124].

16. Kritische Umschau.

Duo zu 4 Händen für Pianoforte von W. Taubert.

W. 11.

Nach öfterm Anhören und Durchspielen des überdem klaren Satzes fühlte ich immer eine Lücke. Es war, als müßte noch etwas kommen, oder als wäre etwas vorweg gegangen, was das Spätere erklärte. Formell und an sich ist es abgeschlossen, nicht der Idee nach. Ich weiß nicht, ob eine Sonate damit angelegt war und der Komponist beim letzten Satz angefangen hat, wie das wohl geschieht[125].

Die Menschen sind unleidlich und ungebildet überdies, die gleich ihren Musikschrank umwenden, um Ähnlichkeiten und Reminiszenzen herauszusuchen. Es kann kein Vorwurf sein, daß der Stil des Duos dem der bekannten, aber tiefer gehenden Onslowschen Sonate in E-moll etwas verwandt scheint, ebensowenig, daß, wie in jener ein Saiteninstrumentcharakter, im vorliegenden Stücke ein noch breiterer Instrumentalcharakter vorherrscht. Wer sein Instrument kennt und studiert hat, wird die Linie treffen. So wird auf der einen Seite der gehaltene Ton der menschlichen Stimme gewissen Instrumenten fremd bleiben, während durch vielseitige Prüfung anderer, die dem eignen Instrument mehr oder weniger verwandt sind, neue Wirkungen sich entdecken.

Wenn ich daher gleich in den ersten Takt Pauken, in den zweiten das antwortende Tutti, in die späteren kurzen Achtel Violinunisonos legen kann, so ist der Charakter des Instruments, für welches geschrieben worden, noch nicht verletzt, sondern der Genuß überhaupt vielleicht erhöht.

Nach den Proben, die der Komponist in den vorjährigen Leipziger Winterkonzerten von seinem Kompositionstalent ablegte, ging ich mit etlichen Erwartungen, zu denen mich jene berechtigten, an das Werk. Ich täuschte mich nicht. Herr Taubert geht im Werke einen kräftigen schätzbaren Bürgerschritt, überschreitet nie* verbotene Wege, ohne Furcht, mit dem Paß in der Tasche. Wir sind alle sehr schlimm. Sitzen wir im Wagen, so beneiden wir den Fußgänger, der langsam genießen und vor jeder Blume so lange stehen bleiben kann, als er will. Gehen wir zu Fuß, so werden wir's recht herzlich satt und nähmen vorlieb mit dem Bock. Ich meine: gewisse Fehler des einen würden wir dem andern für Tugenden anrechnen. Gäbe es einen Geistertausch, so würde ich Herrn Taubert etwas vom Blute einiger Hypergenialen, diesen etwas von der Mäßigung und dem Anstande jenes geben. Man mache dieser Ansicht Vorwürfe! Allerdings soll ein Kunstwerk nicht ein Alphabet aller ästhetischen Epitheten geben; aber die Kritik soll die notwendigen Forderungen (die vermißten, nicht die fehlenden), denen der Künstler nicht nachgekommen ist, nicht verheimlichen. Ich glaube, der echte poetische Schwung wäre eine. Im Werke gehen aber die Flügel nur langsam auf und nieder. Deute der Komponist diesen Ausspruch nicht falsch! Von welchen soll Heil und Segen in der Kunst zu erwarten sein, als von denen, die außer dem edlern Streben auch die größere Kraft besitzen, beides in Einklang zu bringen? Gerade die Besseren mögen mit ihren unbedeutenderen Sachen zurückbleiben. Es kann mich erbosen, wenn ich so zusammengeschriebene „Souvenirs" von einem Meister wie Moscheles in die Hände bekomme mit komponierenden Musikstatisten hinterdrein, die rufen: „Der hat's auch nicht besser gemacht!" Das vorliegende Duo ist freilich besser als tausend dergleichen, aber der Ansprüche an den Besseren gibt es auch tausend mehr. Gegen Talente soll man nicht höflich sein. Vor Herz oder Czerny ziehe ich den Hut — höchstens mit der Bitte, mich nicht ferner zu inkommodieren.

*) Den 4ten Takt auf S. 14 vielleicht ausgenommen.

Dies im ganzen und für den Komponisten, der vielen durch ein vorzügliches Pianofortekonzert, das er der Welt bald vorlegen wolle, wert geworden ist. Wiegt nun unser Werk bei weitem innerlich wie äußerlich leichter, so ist ihm doch Verbreitung zu wünschen. Man kann diese sogar voraussagen, da es ziemlich handlich, ohne höher fliegende Passagen geschrieben, angenehm, ja sogar schön klingen kann, wenn man es immer mit der vortrefflichen Dilettantin[126], der es zugeeignet ist, spielen könnte.

Das Ganze geht in A-moll, obwohl es vielleicht eher einen G-moll-Charakter aussprechen will. So gesangreich, fast innig das erste Thema ist, so arm sticht das dritte in E-moll dagegen ab. Den Gedanken, dem ersten gezogenen ein zweites in abgeschlossenen Noten als Kontrast entgegenzusetzen, müßte man loben, wenn das in E-minor bedeutender in der Erfindung und nicht gar so harmonieleer wäre. Das Mißlungene, Unkanonische tritt bei der spätern Verarbeitung um so stärker vor, die mehr gemacht, geschrieben, wenig Genialisches hat. Gut bleibt's immer, daß sich die Armut hier wenigstens offen zeigt. — Wollt ihr aber wissen, was durch Fleiß, Vorliebe, vor allem durch Genie aus einem einfachen[127] Gedanken gemacht werden kann, so leset in Beethoven und sehet zu, wie er ihn[128] in die Höhe zieht und adelt, und wie sich das anfangs gemeine Wort in seinem Mund endlich wie zu einem hohen Weltenspruch gestaltet. —

Ich wünschte vorhin dem Werk Verbreitung. Ich meine so. Vor allem tut es not, der jungen anwachsenden Zeit etwas an die Hand zu geben, was sie vor dem schlimmen Einfluß bewahre, den gewisse |niedrig-virtuosische|[129] Werke auf jene ausgeübt. Je allgemeiner der Kunstsinn, je besser. Für jede Stufe der Bildung sollen Werke dasein. Beethoven hat sicher nicht gewollt, daß man ihn meint, wenn von Musik die Rede ist. Er hätte das sogar verworfen. Darum für alle das Rechte und Echte! Nur für das Heuchlerische, das Häßliche, das sich in reizende Schleier hüllt, soll die Kunst kein Spiegelbild haben. Wäre der Kampf nur nicht zu unwürdig! — Doch, jenen Vielschreibern, deren Werkzahl sich nach der Bezahlung richtet (es gibt berühmte Namen darunter), jenen Anmaßenden, die sich wie außer dem Gesetz stehend betrachten, endlich jenen armen oder verarmten Heuchlern, die ihre Dürftigkeit noch mit bunten Lumpen herausputzen, muß mit aller Kraft entgegengetreten werden. Sind diese niedergedrückt, so greift die Masse von selbst nach dem Bessern[130].

Großes Septuor für Pianoforte, Violine, Viola, Klarinette, Horn, Violoncell und Kontrabaß von J. Moscheles.

W. 88.

Die Rezension wird wenig länger werden als der Titel, da wir das Werk noch nicht im Ensemble gehört. Das Pianoforte scheint natürlich zu dominieren, wenn auch nicht autokratisch, doch monarchisch, daher wir es verantworten wollen, wenn wir den Genuß, den uns die Klavierstimme und einzelne Blicke in die Instrumentalbegleitung gegeben, auch anderen versprechen.

Sollten manche, namentlich in den drei letzten Sätzen, das bewegliche Leben seines früheren Sextetts vermissen, so danke man doch überhaupt dem Himmel, daß wieder einmal ein kompliziertes Stück erscheint, welches an sich den ganzen Ernst und Fleiß des Tonsetzers in Anspruch nimmt und diesmal auch das Studium, was es reproduziert erfordert, sicherlich verdient und belohnt. Denn es scheint, als wollten sich die jüngeren Pianofortekomponisten nach und nach außer aller Verbindung mit anderen Instrumenten setzen und ihr Instrument zum unabhängigen Orchester en miniature erheben, — ja, nicht einmal Vierhändiges sieht und hört man viel. Sei dem wie ihm wolle, geschieht damit ein Vorschritt der Pianofortemusik oder ein Rückschritt im größern Ganzen, so wollen wir auch an die Freude und den Nutzen denken, den öfteres Zusammenleben und Zusammenstreben immer geschafft hat und fürder schaffen wird. —

Die Schwierigkeiten der Klavierstimme sind weder gewagt noch durchaus neu, aber wohlerwogen und zum Ganzen gehörig. Die eigentümliche, gesunde und kernhafte Spielweise dieses Virtuosen fällt einem auf jeder Seite ein.

In der Ausgabe ohne Begleitung — (wie in allen Arrangements überhaupt) — wünschten wir an den Stellen, welche durch die anderen Instrumente gestützt werden und erst durch sie Bedeutung annehmen, eine noch genauere Angabe des Akkompagnements, als es schon geschehen ist, nicht damit der Spieler weniger aufzupassen brauche, sondern damit er beim Einzelspiele die Instrumente in der Phantasie gleichsam forttragen könne. Sollen aber beim Fehlen des Akkompagnements die Stimmen konzentriert werden, wie auf S. 10 angegeben ist, so dünkt uns, müsse man, was treu kopiert auf dem Klaviere nicht wirkt, durch andere und neue Mittel zu heben suchen. Wie es aber an der angeführten Stelle gemacht ist, empfindet man eine Lücke und Leere, die

sehr leicht ausgefüllt werden konnte. Es ist das nur Nebensache, und es kommt uns nicht bei, einem so denkenden und gewissenhaft arbeitenden Tonsetzer, als welcher Moscheles in seinen größeren Arbeiten dasteht, hiermit etwas zu sagen, was er nicht schon gewußt, als Referent seine Alexandervariationen studiert, nämlich vor mehr als zehn Jahren: aber für andere Komponisten bemerken wir es. Denn darin, daß diese z. B. die Tuttis ihrer Konzerte so nachlässig und unklaviermäßig arrangieren, Bässe unten, Melodie oben, in der Mitte zwei stumme Oktaven, darin liegt die Schuld, wenn sie (die Tuttis) so unverantwortlich gemein als Nebensachen abgetan werden, daß man noch froher ist als der Spieler selbst, wenn er aufhört und mit dem Solo anfängt. Mit der Ausrede aber, daß man sich während der Tuttis erholen müsse, verschont uns gänzlich, und wir können euch als Muster und zur Nachahmung, wie man Komponisten und Kompositionen zu achten habe, niemanden mehr empfehlen als Moscheles selbst, den wir öfters privatim seine Konzerte spielen gehört, und der mit solcher Kraft und Energie, mit solcher Zartheit in der Nuancierung der verschiedenen Instrumente das Orchester mit den zehn Fingern zusammenhielt und wiedergab, daß wir ihn darin [erst recht] als Künstler erkannten[131].

Felix Mendelssohn, sechs Lieder ohne Worte für das Pianoforte. (Zweites Heft.)

Wer hätte nicht einmal in der Dämmerungsstunde am Klavier gesessen (ein Flügel scheint schon zu hoftonmäßig) und mitten im Phantasieren sich unbewußt eine leise Melodie dazu gesungen? Kann man nun zufällig die Begleitung mit der Melodie in den Händen allein verbinden, und ist man hauptsächlich ein Mendelssohn, so entstehen daraus die schönsten Lieder ohne Worte. Leichter hätte man es noch, wenn man geradezu Texte komponierte, die Worte wegstriche und so der Welt übergäbe, aber dann ist es nicht das Rechte, sondern sogar eine Art Betrug, — man müßte denn damit eine Probe der musikalischen Gefühlsdeutlichkeit anstellen wollen und den Dichter, dessen Worte man verschwiege, veranlassen, der Komposition seines Liedes einen neuen Text unterzulegen. Träfe er im letzten Falle mit dem alten zusammen, so wäre dies ein Beweis mehr für die Sicherheit des musikalischen Ausdruckes. Zu unsern Liedern! Klar wie Sonnenlicht sehen sie einen an. Das erste kommt an Lauterkeit und Schönheit der Emp-

findung dem in E-dur im ersten Hefte beinahe gleich; denn dort quillt es noch näher von der ersten Quelle weg. Florestan sagte: „Wer solches gesungen, hat noch langes Leben zu erwarten, sowohl bei Lebzeiten als nach dem Tode; ich glaube, es ist mir das liebste." Beim zweiten Lied fällt mir Jägers Abendlied von Goethe ein: „Im Felde schleich' ich still und wild, gespannt mein Feuerrohr" usw.; an zartem duftigem Bau erreicht es das des Dichters. Das dritte scheint mir weniger bedeutend, und fast wie ein Rundgesang in einer Lafontaineschen Familienszene; indes ist es echter unverfälschter Wein, der an der Tafel herumgeht, wenn auch nicht der schwerste und seltenste. Das vierte find' ich äußerst liebenswürdig, ein wenig traurig und in sich gekehrt, aber in der Ferne spricht Hoffnung und Heimat. In der französischen Ausgabe finden sich, wie in allen Stücken so vorzüglich in diesem, bedeutende Abweichungen von der deutschen, die indessen Mendelssohn nicht anzugehören scheinen. Das nächste trägt etwas Unentschiedenes im Charakter, selbst in Form und Rhythmus, und wirkt demgemäß. Das letzte, eine venetianische Barkarole, schließt weich und leise das Ganze zu. — So wollet euch von neuem der Gaben dieses edlen Geistes erfreuen! — 2

W. Taubert, An die Geliebte. Acht Minnelieder für das Pianoforte, W. 16.

Der Komponist gehört zu den Talenten[132], die, ohne irgend den Kampf und Haß der Parteien zu erregen, sich bei allen, Klassikern wie Romantikern, Kennern wie Laien, Achtung und Ansehn erworben haben: zu den gebildeten Konservativen, die wohl mit voller Liebe am Alten hängen, aber auch Empfänglichkeit für neue Erscheinungen und Kraft zu eignen Anschauungen besitzen. Dies letzte offenbart sich namentlich in der obigen Komposition von neuem. Zwar find' ich schon in der reizend schwermütigen G-moll-Etüde von Ludwig Berger, dem Lehrer von Mendelssohn und Taubert, ein recht eigentliches Lied ohne Worte, aber Mendelssohn gab dem Genre einen Namen, und Taubert führte ihn in noch anderer Weise aus. Nur hätt' ich (so wenig es im ganzen verschlägt) statt der Überschrift „Minnelieder" eine bezeichnendere gewünscht; denn man kann wohl Lieder „ohne" Worte sagen, aber im Begriff Lied (ohne jenen Zusatz) liegt das Mitwirken der Stimme eingeschlossen. Vielleicht würd' ich die Musik einfach „Musik zu Texten

von Heine" usw. genannt haben. Denn darin unterscheiden sie sich von den Mendelssohnschen, daß sie durch Gedichte angeregt sind, während jene vielleicht umgekehrt zum Dichten anregen sollen.

Ich weiß nicht, ob die Musik dem vorgesetzten Gedichte vom Anfang bis Ende folgt, ob der Grundton der ganzen Poesie oder nur der Sinn der angeführten Mottos in der Musik nachgebildet ist; doch vermut' ich bei den meisten das letzte.

Die Komposition an und für sich muß allen, die Treffliches, Echtes, Musikalisches lieben, von Grund aus empfohlen werden; ja hier und da greift sie wohl mit den Wurzeln noch tiefer als die verwandten Lieder ohne Worte von Mendelssohn, in denen sich dagegen freilich die Blütenzweige schlanker, freier und geistiger erheben: dort ist mehr in die Tiefe gebrochen, hier mehr in die Höhe erzogen.

Als schönstes, innigstes gilt mir das, was auch das leichteste ist: „Wenn ich mich lehn' an deine Brust, kommt's über mich wie Himmelslust." Eine musikalische Übersetzung des Schlusses desselben Heineschen Gedichtes: „Doch wenn du sprichst, ich liebe dich, so muß ich weinen bitterlich", möge sich der Komponist für die Zukunft zurückgelegt haben.

In Nr. 2 dünkt mir das Akkompagnement zu malerisch, äußerlich[133]; jedenfalls sollte bei dem Übergang nach Dur eine neue beruhigende Figur auftreten.

In Nr. 1 „Der Holdseligen sonder Wank sing' ich fröhlichen Minnesang" tritt die Musik gegen das freudige Hinausrufen der liebenden Seele zurück; auch wird es gegen die Mitte hin zu breit, nur am Schluß (von C-moll nach As-dur) erwärmt es wiederum.

Die übrigen Nummern sind mehr oder minder schöne, immer vom Herzen gehende Sänge; das einzige Nr. 5 würde ich, wenn es wegfiele, nicht vermissen.

Die Texte sind durchweg lyrisch.

---

17. »Die Wut über den verlornen Groschen.«

Rondo von Beethoven.

(Op. posthuma.)

Etwas Lustigeres gibt es schwerlich als diese Schnurre. Hab' ich doch in einem Zug lachen müssen, als ich's neulich zum ersten Male spielte. Wie staunt' ich aber, als ich beim zweiten Durchspielen eine

Anmerkung las des Inhalts: dieses unter L. v. Beethovens Nachlasse vorgefundene Kapriccio ist im Manuskripte folgendermaßen betitelt: „Die Wut über den verlornen Groschen, ausgetobt in einer Kaprice.“ — O, es ist die liebenswürdigste, ohnmächtigste Wut, jener ähnlich, wenn man einen Stiefel nicht von den Sohlen herunterbringen kann und nun schwitzt und stampft, während der ganz phlegmatisch zu dem Inhaber oben hinaufsieht. — Aber hab' ich euch endlich einmal, Beethovener! — Ganz anders möcht' ich über euch wüten und euch samt und sonders anfühlen mit sanftester Faust, wenn ihr außer euch seid und die Augen verdreht und ganz überschwänglich sagt: Beethoven wolle stets nur das Überschwängliche, von Sternen zu Sternen flieg' er, los des Irdischen. „Heute bin ich einmal recht aufgeknöpft“, hieß sein Lieblingsausdruck, wenn es lustig in ihm herging. Und dann lachte er wie ein Löwe und schlug um sich, — denn er zeigte sich unbändig überall. Mit diesem Kapriccio schlag' ich euch. Ihr werdet's gemein, eines Beethoven nicht würdig finden, eben wie die Melodie zu: „Freude, schöner Götterfunken“ in der D-moll-Sinfonie, ihr werdet's verstecken weit, weit unter die Eroika! Und wahrlich, hält einmal bei einer Auferstehung der Künste der Genius der Wahrheit die Wage, in welcher dies Groschenkapriccio in der einen Schale und zehn der neusten pathetischen Ouvertüren in der andern lägen, — himmelhoch fliegen die Ouvertüren. Eines aber vor allem könnt ihr daraus lernen, junge und alte Komponisten, was vonnöten scheint, daß man euch manchmal daran erinnere: Natur, Natur, Natur[134]!

18. Der Psychometer.

Den wenigsten der Leser dürfte der Portiussche Psychometer* etwas Unbekanntes sein, obwohl ein Rätsel[135]. Man soll nur in ihm keinen elenden Temperamentfisch suchen, der sich sehr zusammenkrümmte bei Sanguinischen, sondern, wie der Erfinder will, eine ordentlich auf wissenschaftlichem Weg gefundene Maschine, welche Naturell, Charakter des Experimentierten ohne tausend Worte und in den feinsten Schattierungen anzeigt, d. h. eine, die, nähme solche die Welt als stimmfähig an, eben-

* Er war eine noch nicht erklärte Erfindung eines M. Portius, die damals in Leipzig viel von sich sprechen machte.

sobald von der Menschheit zertrümmert würde, wie sie selbst in mancher Beziehung zertrümmerte. Denn der Mensch will gar nicht wissen, was alles Herrliches an und in ihm ist.

Erstaunt, verdutzt ging ich vom Seelenmesser fort, die Treppe herunter, manches erwägend. Er hat das Gute, daß man einmal eine Stunde über sich nachdenkt. Unter den vielen traurigen Wahrheiten, die mir gesagt wurden, war ich auf einige offenbare Schmeicheleien gestoßen. Man ist geneigt, sich für den zu halten, für den man gehalten wird. Nicht ungern gesteh' ich, daß mich die Maschine erfinderisch genannt. Die Musik lag zu nahe, als daß ich nicht an etwas denken sollen, was ähnlich mit Erfolg auf diese anzuwenden wäre. Mein ganzes Blut schoß auf bei dem Gedanken.

Zuerst dachte ich an die Verleger. Kaum find' ich Worte, sie auf die Größe der Realisierung einer solchen Erfindung aufmerksam zu machen. Stürzte z. B. ein jugendlicher Komponist zur Tür herein, so würde der Händler das Manuskript ruhig in den Kompositions-Seelenmesser legen und, auf die unverrückt bleibende Magnetzunge fußend, dem Phantasten das „Nichtreflektierenkönnen" bemerken, ohne daß es im geringsten beleidigte. — Dann dachte ich an vieles und an die Welt überhaupt. Ganze Zukunftsfrühlinge zogen an mir vorüber, denen im Uranus ähnlich, auf welchem einer 21 Jahre, 134 Tage und 12 Stunden dauert. Klar ward mir's, daß dann kein Mozartgenie in einer Kaufmannswiege verloren gehen, daß dann sämtliche musikalische Cagliostros ohne weiteres aus der Welt gejagt würden — auf Apollotempeln stünden Statuen der Themis ohne Wage und Schwert, an Themisaltären opferten unverhüllte Aphroditen — wahrlich! Künstler und Kritiker trügen endlich den Regenbogen des ewigen Friedens, unter dem die Kunst hinschiffte, als glücklichste.

Lange experimentiert' ich, nahm an, verwarf. Glückliche Versuche drängten wieder. Wie Nikolaus Marggraf*, als er den Demanten unter den Kohlen funkeln sah, rief ich oft in mir: „Sollte wohl Gott so gütig sein gegen mich Sünder und Hund" — um es kurz zu machen, der Demant lag da und blitzte stark. —

Wie leicht es unter solchen Umständen ist, in Zeitungen zu schreiben, sieht jeder. Die Welt liebt Autoritäten (zum Schaden beider), aber auch Wahrheit (zum Besten aller). Nun könnte es dieser einmal ein-

---

* „Komet" von Jean Paul.

fallen, jenen auf den Zahn zu fühlen, und dann würden leicht wunderbare Dinge zur Sprache kommen. —

Vieles fragt man bei Werken, besonders viererlei, — ob sie von Talent, ob sie von Schule, ob sie von Selbsturteil des Verfassers zeugen, endlich, zu welcher Partei letzterer zu rechnen. —

Natürlich stellt der Psychometer Fragen wie folgende:

I. Zeigt Komponist hervorstechendes Talent? —
II. Hat er seine Schule gemacht?
III. Hätte er mit seinem Werk zurückhalten sollen?
IV. Neigt sich selbiger zu den
1) Klassikern,
2) Juste-Milieuisten,
3) Romantikern?

Die Antworten heißen nun:

a) nein (absolut negativ),
b) ich weiß nicht (relativ negativ),
c) ich glaube (relativ affirmativ),
d) gewiß (absolut affirmativ).

Ich schmeichle mir, klar zu sein. Mag nun jeder die Leistungen am Kompositionen-Seelenmesser heiter und gründlich prüfen:

Beim ersten der unten angeführten Werke antwortete auf I=d, auf II=d, auf III=a, IV schwankt zwischen 1 und 3. — Wie freudig fand ich mein eignes Urteil auch in den folgenden Werkeigenschaften bestätigt, von denen ich einzelne nenne, als: klavierschön, sauber gearbeitet, verständig, gestalt- und gehaltvoll, etwas Spohrisch, zurückhaltend, geistreich, edel, der wärmsten Empfehlung wert. Zu „zurückhaltend" erlaube ich mir den Zusatz, daß der Psychometer vielleicht die Sordinen meint, die der Komponist seinen Melodien aufsetzt. Es fehlt keineswegs die Lust der Jugend, ihr lautes Hinausrufen, aber es scheint, als fürchte er, die Welt möge seine Stimme noch nicht als voll anerkennen, — daher man in einzelnen Stellen, die sich in entfernte Tonarten wagen, eine gewisse Angst spürt, ob er sich auch zur rechten Zeit herauswickeln werde. Dies soll weniger einen Talentfehler als einen Charakterzug bezeichnen.

Bei den zweiten berichte ich kurz so. Mit I korrespondiert b, mit II=d, mit III=b. Auf IV schweigt alles. Die Aussagen des Psychometer ließen sich in folgenden zusammenfassen. Es gibt Kopfwalzer, Fußwalzer, Herzwalzer. Die ersten schreibt man gähnend, im Schlaf-

rock, wenn unten die Wagen, ohne einen einzuheben, zum Ball vorbeifliegen; sie gehen etwa aus C- und F-dur. Die zweiten sind die Straußschen, an denen alles wogt und springt — Locke, Auge, Lippe, Arm, Fuß. Der Zuschauer wird unter die Tänzer hineingerissen, die Musiker sind gar nicht verdrießlich, sondern blasen lustig dreinein, die Tänze scheinen selbst mitzutanzen; ihre Tonarten sind D-dur, A-dur. Die letzte Klasse machen die Des- und As-dur-Schwärmer aus, deren Vater der Sehnsuchtswalzer zu sein scheint, die Abendblumen und Dämmerungsgestalten, die Erinnerungen an die verflogene Jugend und an tausend Liebes. Die vorliegenden gehören mehr zur ersten Gattung als zur letzten, zur zweiten gar nicht.

Nun lud ich die 8 Romanzen und Adagios in die Maschine. Mit guter Absicht und um sie im Springurteil, was jetzt beliebt ist, zu versuchen, steckt' ich ein Orgelstück als Matrone zwischen Polichinells. Die herrlichsten Resultate blieben nicht aus.

Auf I kam a, auf II = c, auf III = c, auf IV entschieden 1. Der Psychometer fuhr etwas dunkel fort: „Man kann Gutes im stillen wirken, aber man soll nicht alles im ganzen bedeutend nehmen; dadurch wird dem Bessern Platz genommen — Mittelstimmen müssen dasein: offenbar geht aber die eigentliche Melodie verloren, schreien jene so stark (es ist das wohl tiefer zu beziehen, als auf die Mittelstimmen im Werk). — Dennoch schadet guter Wille, sollte er auch nicht durch Talentkraft unterstützt sein, der Kunst seltener als talentvolle Anmaßung. Der Biene vergibt man den Stachel des Honigrüssels halber, der Wespe jenen nicht, weil ihr dieser fehlt. Nun fliegt noch eine Mittelklasse herum, ohne viel zu arbeiten, viel zu schaden. Man soll diese, schwirren sie uns nicht gerade unbequem vorm Auge, nicht gleich niederschlagen."

Als ich die Allegresse einhob, bewegte sich alles rührig — c nach I, d nach II, a nach III, IV nach 2. Nun hörte ich dieses: „Die Übersetzung der deutschen Fröhlichkeit in gladness, giocondità, l'allegresse wäre kaum nötig gewesen. Hätte man gespielt, so müßte man sagen: das ist ein hurtig fröhlich Ding. Flattere nur zu, du Schmetterlingmädchen, du würdest die Farbe verlieren, griffe man dich hart an."

Jetzt war die Maschine etwas ermattet. Als ich aber die Tänze einlegte, geriet sie in sichtbare Unruhe. Es respondierte auf I = c, auf II = a, auf III = d. Auf IV sprach 3 stark an. Folgendes erfuhr ich: „Er empfinde viel, aber meist falsch — trotz einzelner Mondblitze tappe er im Dunkeln, erwische wohl hier und da eine Blume, aber auch Stroh —

vieles würde man für offenbaren Spaß halten müssen, ergebe sich nicht aus dem Ganzen, daß es ernstlich gemeint war — er ziele gut, mache aber (wie ungeübte Schützen) beim Losdrücken die Augen zu, — da er noch zu lernen habe, so möge ihm das Geständnis, daß Psychometer diese querspringenden poetischen Kobolde oft einem Dutzend gelehrten Mattaugen, Spitznasen vorziehe, ein aufmunterndes sein."

Und so hätte ich nichts zu tun, als die Titel abzuschreiben, sowie meinen eignen[136 V].

K. Krägen, 3 Polonaises p. l. Pft. à 4 ms. Oe. 9.

K. H. Hartknoch, 6 gr. Valses p. l. Pft. Oe. 9.

K. Geißler, 8 Romanzen und Adagios für Physharmonika oder Orgel. Op. 11.

J. Otto, l'Allegresse. Rondoletto p. l. Pft. Oe. 19.

E. Güntz, Tänze für das Pft.

Florestan.

---

19. Charakteristik der Tonarten[137].

Man hat dafür und dagegen gesprochen; das Rechte liegt wie immer mitteninnen. Man kann ebensowenig sagen, daß diese oder jene Empfindung, um sie sicher auszudrücken, gerade mit dieser oder jener Tonart in die Musik übersetzt werden müsse (z. B. wenn man theoretisch beföhle, rechter Ingrimm verlange Cis-moll und dgl.), als Zelter'n beistimmen, wenn er meint, man könne in jeder Tonart jedes ausdrücken. Schon im vorigen Jahrhundert hat man zu analysieren angefangen; namentlich war es der Dichter Ch. D. Schubart, der in den einzelnen Tonarten einzelne Empfindungscharaktere ausgeprägt gefunden haben wollte. Soviel Zartes und Poetisches in dieser Charakteristik sich findet, so hat er fürs erste die Hauptmerkmale der Charakterverschiedenheit in der weichen und harten Tonleiter ganz übersehen, sodann stellte er zu viel kleinlich-spezialisierende Epitheten zusammen, was sehr gut wäre, wenn es damit seine Richtigkeit hätte. So nennt er E-moll ein weißgekleidetes Mädchen mit einer Rosaschleife am Busen; in G-moll findet er Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem unglücklichen Plan, mißmutiges Nagen am Gebiß. Nun vergleiche man die Mozartsche G-moll-Sinfonie, diese griechisch-schwebende Grazie, oder das G-moll-Konzert von Moscheles und sehe zu! — Daß durch Versetzung der ur-

sprünglichen Tonart einer Komposition in eine andere eine verschiedene Wirkung erreicht wird, und daß daraus eine Verschiedenheit des Charakters der Tonarten hervorgeht, ist ausgemacht. Man spiele z. B. den „Sehnsuchtswalzer" in A-dur oder den „Jungfernchor" in H-dur! — die neue Tonart wird etwas Gefühlswidriges haben, weil die Normalstimmung, die jene Stücke erzeugte, sich gleichsam in einem fremden Kreis erhalten soll. Der Prozeß, welcher den Tondichter diese oder jene Grundtonart zur Aussprache seiner Empfindungen wählen läßt, ist unerklärbar wie das Schaffen des Genius selbst, der mit dem Gedanken zugleich die Form, das Gefäß gibt, das jenen sicher einschließt. Der Tondichter trifft daher [unmittelbar] das Rechte, wie der Maler seine Farben [ohne viel nachzudenken]. Sollten sich aber wirklich in den verschiedenen Epochen gewisse Stereotypcharaktere der Tonarten ausgebildet haben, so müßte man in derselben Tonart gesetzte, als klassisch geschätzte Meisterwerke zusammenstellen und die vorherrschende Stimmung untereinander vergleichen; dazu fehlt natürlich hier der Raum. Der Unterschied zwischen Dur und Moll muß vorweg zugegeben werden. Jenes ist das handelnde, männliche Prinzip, dieses das leidende, weibliche. Einfachere Empfindungen haben einfachere Tonarten; zusammengesetzte bewegen sich lieber in fremden, welche das Ohr seltener gehört. Man könnte daher im ineinander laufenden Quintenzirkel das Steigen und Fallen am besten sehen. Der sogenannte Tritonus, die Mitte der Oktave zur Oktave, also Fis, scheint der höchste Punkt, die Spitze zu sein, die dann in den B-Tonarten wieder zu dem einfachen ungeschminkten C-dur herabsinkt.

---

20. Kürzeres und Rhapsodisches für Pianoforte[138].

E. Wenzel, Les adieux de St. Petersbourg.
A. Thomas, 6 Caprices en forme de valses caractéristiques. Oe. 4.
K. E. Hering, Divertimento (über bekannte Studentenlieder).
M. Hauptmann, 12 Pièces détachées. Oe. 12.
K. E. Hartknoch, La tendresse, la plainte, la consolation. Nocturnes caractéristiques. Oe. 8.
Klara Wieck, Caprices en forme de valses. Oe. 2.
J. Benedict, Notre Dame de Paris. Rêverie. Oe. 20.
F. Hiller, La danse des fantômes.
J. Ch. Kessler, Impromptus. Oe. 24.
J. Pohl, Caprices en forme d'anglaises dans les 24 tons de la gamme.
Fr. Chopin, 3 Notturni. Oe. 15.

Fr. Chopin, Scherzo. Oe. 20.
Mendelssohn, Capriccio. Oe. 5.
Mendelssohn, 7 Charakterstücke. Oe. 7.
Franz Schubert, Moments musicaux. Oe. 94.
L. Schunke, 2 Pièces caractéristiques à 4 mains. Oe. 13.

Wie politische Umwälzungen dringen musikalische bis in das kleinste Dach und Fach. In der Musik merkt man den neuen Einfluß auch da, wo sie am sinnlichsten mit dem Leben vermählt ist, im Tanze. Mit dem allmählichen Verschwinden der kontrapunktischen Alleinherrschaft vergingen die Miniaturen der Sarabanden, Gavotten usw., Reifrock und Schönpfläſterchen kamen aus der Mode, und die Zöpfe hingen um vieles kürzer. Da rauschten die Menuetten Mozarts und Haydns mit langen Schleppkleidern daher, wo man sich schweigend und bürgerlich sittsam gegenüberstand, sich viel verneigte und zuletzt abtrat; hier und da sah man wohl noch eine gravitätische Perücke, aber die vorher steif zusammengeschnürten Leiber bewegten sich schon um vieles elastischer und graziöser. Bald darauf tritt der junge Beethoven herein, atemlos, verlegen und verstört, mit unordentlich herumhängenden Haaren, Brust und Stirne frei wie Hamlet, und man verwundert sich sehr über den Sonderling; aber im Ballsaal war es ihm zu eng und langweilig, und er stürzte lieber ins Dunkle hinaus durch dick und dünn und schnob gegen die Mode und das Zeremoniell und ging dabei der Blume aus dem Weg, um sie nicht zu zertreten, — und die, denen solch Wesen gefiel, nannten es Kapricen oder wie man sonst will. Eine neue Generation wächst indes heran; aus spielenden Kindern sind Jünglinge und Jungfrauen geworden, so schwärmerisch und scheu, daß sie sich kaum anzusehen wagen. Hier sitzt einer mit Vornamen John am Flügel, und die Mondstrahlen liegen breit darauf und küssen die Töne; ein anderer schläft dort auf Steinen und träumt vom wiedererstandenen Vaterland; an Mitteilung, Geselligkeit, Zusammenleben denkt niemand mehr, jeder geht einzeln und sinnt und wirkt für sich; auch der Witz bleibt nicht aus und die Ironie und der Egoismus. Im lustigen Strauß jauchzt noch eine hohe helle Saite empor, aber die von der Zeit gegriffenen tiefern scheinen nur eine Minute lang übertäubt, — wie wird alles enden, und wo gerat' ich hin?

* * *

Ein Blick auf das „Lebewohl von Petersburg", und ich war wieder auf der Erde. Die süßeste Herzensstutzerei (ein Florestansches Wort) finde ich darin, Ohnmachten mit danebenliegendem Schnupftuch und Kölnischem Wasser, so hohl-sentimental, wie es seit dem bekannten Es-dur-Walzer von Karl Mayer und dem »dernière pensée de Weber«, die sich nur mit Gefahr auf der haarbreiten Linie von der Affektation zur Natürlichkeit halten, irgend vorgekommen ist. Echt Gemeines schätz' ich um vieles höher als so rosenfarbene Armut, viel höher ein einfaches „Adieu" als ein parfümiertes „und so scheid' ich von dir mit zerrissenem Herzen" usw. Und doch was will ich? Das Lebewohl ist ganz hübsch, klingt hübsch und spielt sich hübsch. Daß es aus As geht, versteht sich von selbst.

Die Kapricen von Thomas bewegen sich schon in höhern Zirkeln, sind aber trotz des sichtbaren Fleißes und des größern Talents nicht mehr als potenzierte Wenzeliaden, lederne deutsche Empfindungen ins Französische übersetzt, so freundlich, daß man auf seiner Hut sein muß, und wieder so aufgespreizt, daß man sich ärgern könnte. Manchmal wagt er sich sogar in mystische Harmonien, erschrickt aber gleich von selbst über seine Kühnheit und nimmt mit dem vorlieb, was er hat und geben kann. Doch was will ich? — Die Kapricen sind hübsch, klingen hübsch usw.*

Beim dritten angeführten Stück von Hering war es weniger auf Raffaelische Madonnenaugen als auf Teniersche nußbraune Holländerköpfe abgesehen. Die Überschrift heißt „Erinnerung an die akademische Jugendzeit", und die Musik hält, was die Vignette verspricht, auf der eine Punschterrine sehr raucht. Die Einleitung find' ich namentlich getroffen, so bombastisch-studentisch, als stände auf einem Kommers das Heil der Welt auf dem Spiel; nach und nach wird die Suite toller und mitternächtlicher, und man „stürzt sich", um es sich den Tag darauf wieder abzubitten. Klavierspielende Prediger und Aktuarien werden das Stück mit Vergnügen hören, vorzüglich, wenn sie keine Schulden haben.

Die folgenden Komponisten, Hauptmann und Hartknoch, scheinen mir Opfer fremder Erziehung oder eignen Fleißes; bei dem letzteren kommt es mir vor, als hätte er im spätern Alter nachholen müssen, was man als Kind handwerksmäßig lernt, bei jenem hat man versäumt,

* Doch muß bemerkt werden, daß der Komponist Bedeutenderes geschrieben, worüber gelegentlich mehr, und daß das Gesagte (wie überhaupt immer) nur den Menschen abschildern soll, wie er sich in der gerade angeführten Komposition zeigt.

den Schüler von der Lehre in das Leben zu führen. Die erste Hauptmannische Rhapsodie gefiel mir der vollen festen Tonmasse halber, die sich beinahe orgelähnlich unter den Fingern auf dem Klaviere fortzieht, so ausnehmend, daß ich die folgenden gemütlosen kontrapunktischen, übrigens schwierigen und in ihrer Art gelungenen Kunststücke mit einer wahrhaften Verstimmung durchspielte. Die eingestreuten Walzer sind tote Blumen und haben nicht Wucht genug, der niederdrückenden Gelehrsamkeit des übrigen das Gleichgewicht zu geben. Wollte sich der Komponist, dessen Aufenthalt und Wirkungskreis mir gänzlich unbekannt[139], von selbst- und andere- tötender Spekulation gleichweit entfernt halten wie vom spielenden Genre des Tanzes, dem seine solidschwere Bildung durchaus entgegensteht, so wäre bei so gediegener Kenntnis und entschiedenem Charakter manches tüchtige Werk zu erwarten. Der andere Komponist ist in vorigem Jahre ziemlich jung gestorben. Ich zweifle, ob er sich je zu einer Selbständigkeit erhoben hätte; immerhin hat dieser frühzeitige Tod ein fleißiges Streben abgeschnitten, welches in Ausbildung der zwischen Hummel und Field liegenden Kompositionsgattung, in der Karl Mayer in Petersburg einzelnes sehr Glückliche geliefert, Anerkennung verdient und gefunden hätte. Im Grunde sagen mir die Nokturnes nicht zu: aber wir sind noch nicht alle durch Field-Chopinschen Kaviar verwöhnt, und ein Kind, das recht beherzt in einen Apfel beißt, sieht auch nicht übel. »La plainte« erinnert stark an K. Mayers vorzügliches Klavier-Rondo in H-moll.

Mitten unter so vielen ernsthaften herumstehenden Männergesichtern könnte es einer Mignon wohl angst werden, und dann weiß ich auch, daß man die Puppe nicht berühren sollte, weil es dem Schmetterlinge schadet; indes wird meine Hand nicht gerade ungeschickt eindrücken .... Als ich eben weiterschreiben will, fliegt ein etwas dunkler Maiabendfalter durch das Fenster, der mich ordentlich anzusehen und zu sagen scheint: „Grau, Freund, ist" usw. — und ich denke lieber an die künftige Psyche und verwandle, da mir eben die Worte Mozarts über Beethoven einfallen („der wird euch einmal was erzählen"), den Artikel in den weiblichen.

In Notredame de Paris von Benedict sehen wir ein leichtes Genrebild, das wir alle ähnlich ausgeführt hätten, wenn wir auf die Idee gekommen wären; es ist die Geschichte vom Kolumbusei. Im Anfange wiegen sich die Glockenschlägel an Notredame aus, man kann es nicht besser ablauschen; im Verlaufe entspinnen sich amüsante Szenen; in

der Kirche Hochamt, davor böhmische Musikanten, hier Blumenverkäuferinnen, von weitem Wachparade, dort Murmeltier und Guckkasten usw. Und fehlt dem Stücke zum Kunstwerk zarteres Kolorit und poetische Auffassung — ja es ist auch in der Form nur ein Konglomerat — so ersetzt die Phantasie vieles durch die Romantik des Ortes, aus dem uns so alte Jahrhunderte anreden. — Die Oktaven auf Seite 3, System 5, von Takt 6 zu 7 habe ich herausgehört, nicht herausgesehen, weshalb ich sie anführe. — Noch wundert mich, daß Neapel, welches so viel vergessen macht, noch nicht vermocht hat, die vielen vaterländischen Weberschen Anklänge gänzlich fortzuwehen.

Der Geistertanz von Hiller ist monoton und eine matte Kopie seiner bessern Sachen in dieser Art. Er schreibt zu viele Hexengeschichten und sollte nicht vergessen, daß auch Grazien tanzen können.

Über Keßler und seine Impromptus enthielten diese Blätter schon früher einen ausführlichen Artikel vom Meister Raro, dem ich nichts hinzuzufügen weiß als das Bedauern, daß dieser Komponist seit einiger Zeit gänzlich zu feiern scheint, und den Wunsch, daß er sein Stillschweigen um so erfreulicher und überraschender lösen möge.

Die Kapricen von Pohl finde ich in zweifacher Art schön und vollendet, als einzeln nebeneinander und als Ganzes hintereinander. So vielem Gebildeten, Gesunden, Neuen, Vornehmen, ja Strahlenden wird man selten auf so wenig Blättern begegnen. Der Komponist soll in jungen Jahren gestorben und diese Kapricen schon vor langer Zeit erschienen sein. Scheint es doch, als ob, um auf die Nachwelt zu kommen, in keiner Kunst ein so anhaltendes Streben und Wirken gefordert würde wie in der Musik, und es liegt das vielleicht, wenn einenteils in der rasch aufeinander folgenden Selbstvernichtung der Epochen, auch am flüssigen unendlichen Element der Musik selbst, während ein großer Gedanke, in wenigen Worten hingestellt, seinen Urheber der Unsterblichkeit überliefert. Wenn man daher von Leisewitz und seinem »Julius von Tarent« sagte: „Der Löwe hat nur ein Junges geworfen, aber es war wieder ein Löwe", so wollen wir uns im Andenken an früh gestorbene Tonkünstler der Sage erinnern, welche die Schwäne nur einmal singen und an ihren Tönen sterben läßt.

Über Chopin, Mendelssohn und Schubert haben uns die Davidsbündler seit geraumer Zeit größere Mitteilungen versprochen und nach öfterem Anfragen stets geantwortet, daß sie in den Sachen, die sie am besten verständen, am gewissenhaftesten wären und am langsamsten ur-

teilten. Da sie uns aber dennoch Hoffnung geben, so führen wir vorläufig außer den Titeln die Bemerkungen an, daß Chopin endlich dahin gekommen scheint, wo Schubert lange vor ihm war, obgleich dieser als Komponist nicht erst über einen Virtuosen wegzusetzen hatte, jenem freilich andrerseits seine Virtuosität jetzt zustatten kömmt, — daß Florestan einmal etwas paradox geäußert: „In der Leonoren-Ouvertüre von Beethoven läge mehr Zukunft als in seinen Sinfonien", welches sich richtiger auf das letzte Chopinsche Notturno in G-moll anwenden ließe, und daß ich in ihr die furchtbarste Kriegserklärung gegen eine ganze Vergangenheit lese — sodann, daß man allerdings fragen müsse, wie sich der Ernst kleiden solle, wenn schon der „Scherz" in dunkeln Schleiern geht, — sodann, daß ich das Mendelssohnsche Kapriccio in Fis-moll für ein Musterwerk, die Charakterstücke nur als interessanten Beitrag zur Entwickelungsgeschichte dieses Meisterjünglings halte, der, damals fast noch Kind, in Bachschen und Gluckschen Ketten spielte, obwohl ich namentlich im letzten einen Vortraum des Sommernachtstraums sehe, — und endlich, daß Schubert unser Liebling bleiben wird — jetzt und immerdar.

Mit der folgenden Komposition betrat unser verklärter Freund Schunke von neuem den Weg, den er zu verfolgen von Natur angewiesen war und als Virtuos, durch äußere Verhältnisse genötigt, auf eine kurze Zeit verlassen hatte. Was er noch geleistet haben würde, ach, wer weiß es! aber nie konnte der Tod eine Geniusfackel früher und schmerzlicher auslöschen als diese. Hört nur seine Weisen, und ihr werdet den jungen Grabeshügel bekränzen, auch wenn ihr nicht wüßtet, daß mit dem hohen Künstler ein noch höherer Mensch von der Erde geschieden, die er so unsäglich liebte. —

So laßt uns für heute den Kreis dieser Kleinbilder irdischer Schmerzen und Wonnen schließen! Wenn Heinse im »Ardinghello« sagt: „Ich kann das Kleine nicht leiden, es geht mir wider den Sinn und ist ein Schlupfwinkel, wohinein sich Mittelmäßigkeit und Schwäche verbirgt und bei Weibern, Kindern und Unverständigen groß tut", so bezieht er das auf die Künste des Raumes und der Ruhe, Malerei und Plastik, und Kunstrichter mögen entscheiden, inwieweit dieser Ausspruch gültig ist. Denk' ich aber an Musik und Poesie, die Künste der Zeit und Bewegung, und ist es mir im Nachhören der obigen Werke klar geworden, wie selbst den glücklichsten Talenten im kleinen vieles mißlingt, und wie wiederum den mittleren das abgeht, wodurch die Kürze wirkt, durch den Blitz des

Geistes, der sich im Augenblick entwickeln, fassen und zünden muß, so glaube ich einen Grund zu haben, warum ich diese Nummer lieber mit dem griechischen Motto einleitete, welches hieß: „Alles Schöne ist schwer, das Kurze am schwersten[140]."

---

21. Aphorismen[141].

Das Beherrschende.

Schon längst war es mir aufgefallen, daß in Fields Kompositionen so selten Triller vorkommen, oder nur schwere, langsame. Es ist so. Field übte ihn tagtäglich mit großem Fleiß in einem Londoner Instrumentmagazin, als ein stämmiger Geselle sich über das Instrument lehnt und stehend einen so schnellen, runden schlägt, daß jener das Magazin verläßt mit der Äußerung: „Kann der es, brauch' ich es nicht zu lernen." — Sollte aber hierin und in ähnlichem nicht der tiefere Sinn zu erkennen sein, daß der Mensch sich eigentlich nur vor dem beugt, was mechanisch nicht nachzuahmen ist? F—n.

Dilettantismus.

Hüte dich, Eusebius, den vom Kunstleben unzertrennlichen Dilettantismus (im bessern Sinn) zu gering anzuschlagen. Denn der Ausspruch: „Kein Künstler, kein Kenner" muß so lang als Halbwahrheit hingestellt werden, als man nicht eine Periode nachweist, in der die Kunst ohne jene Wechselwirkung geblüht habe[142]. R—o.
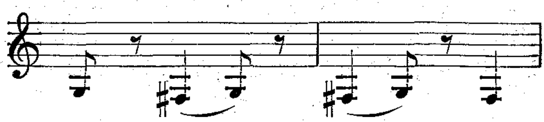
---

22. Das Komische in der Musik[143].

Die weniger gebildeten Menschen sind im ganzen geneigt, aus der Musik ohne Text nur Schmerz oder nur Freude, oder (was mitten inne liegt) Wehmut herauszuhören, die feineren Schattierungen der Leidenschaft aber, als in jenem den Zorn, die Reue, in dieser das Gemächliche, das Wohlbehagen usw. zu finden nicht imstande, daher ihnen auch das Verständnis von Meistern wie Beethoven, Franz Schubert, die jeden Lebenszustand in die Tonsprache übersetzen konnten, so schwer wird. So glaub' ich in einzelnen moments musicaux von Schubert sogar Schneiderrechnungen zu erkennen, die er nicht zu bezahlen imstande, so ein spießbürgerlicher Verdruß schwebt darüber. In einem
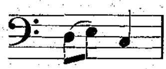
seiner Märsche meinte Eusebius ganz deutlich den ganzen österreichischen Landsturm mit Sackpfeifen vorn und Schinken und Würsten am Bajonette zu erkennen. Doch ist das zu subjektiv.

Von rein komischen Instrumentaleffekten führ' ich aber an die in der Oktave gestimmten Pauken im Scherzo der D-moll-Sinfonie, die Hornstelle
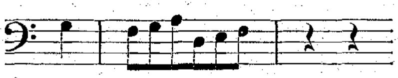


in dem der A-dur-Sinfonie von Beethoven, überhaupt die verschiedenen Einschnitte in D-dur im langsamen Tempo, mit denen er plötzlich aufhält und zu dreimalen erschreckt (wie denn der ganze letzte Satz derselben Sinfonie das Höchste im Humor ist, was die Instrumentalmusik aufzuweisen), dann das Pizzicato im Scherzo der C-moll-Sinfonie, obwohl etwas dahinter dröhnt.
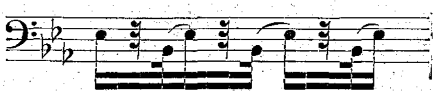
So fängt bei einer Stelle im letzten Satz der F-dur-Sinfonie ein ganzes wohlbekanntes und geübtes Orchester zu lachen an, weil es in der Baßfigur
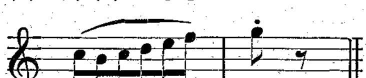


den Namen eines geschätzten Mitglieds (Belcke) zu hören fest behauptet. Auch die fragende Figur



im Kontraviolon der C-moll-Sinfonie wirkt lustig. Die im Adagio der B-dur-Sinfonie
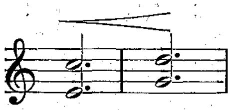


ist zumal im Baß oder in der Pauke ein ordentlicher Falstaff. Einen humoristischen Eindruck bringt auch der letzte Satz im Quintett (Werk 29) hervor von der schnippischen Figur



an bis zum plötzlichen Eintritt des Zweivierteltaktes, der den gegenkämpfenden Sechsachtler durchaus niedermachen will. Gewiß ist, daß

Beethoven im Andante scherzoso selbst eintritt (wie etwa Grabbe mit der Laterne in seinem Lustspiel[144]) oder ein Selbstgespräch hält, das sich anfängt: „Himmel — was hast du da angerichtet! — da werden die Perücken die Köpfe schütteln" (eigentlich umgedreht) usw. Gar spaßhaft sind dann die Schlüsse im Scherzo der A-dur-Sinfonie, im Allegretto der achten. Man sieht den Komponisten ordentlich die Feder wegwerfen, die wahrscheinlich schlecht genug gewesen. Dann die Hörner am Schluß des Scherzo der B-dur-Sinfonie, die mit



noch einmal wie recht ausholen wollen. Wieviel findet sich dann im Haydn (im idealischen Mozart weniger)! Unter den Neueren darf, außer Weber, namentlich Marschner nicht unerwähnt bleiben, dessen Talent zum Komischen sein lyrisches bei weitem zu überragen scheint.

Florestan.

---

23. J. Moscheles.

(Konzert am 9. Okt. 1835.)

Über ältere bekannte Virtuosen läßt sich selten etwas Neues sagen. Moscheles hat jedoch in seinen letzten Kompositionen einen Gang genommen, der notwendig auf seine Virtuosität einwirken mußte. Wie er sonst sprudelte voll Jugend im Es-dur-Konzert, in der Es-dur-Sonate, hierauf besonnener und künstlerischer im G-moll-Konzert und in seinen Etüden bildete, so betritt er jetzt dunklere, geheimnisvollere Bahnen, unbekümmert, ob dies dem großen Haufen gefalle, wie er früher tat. Schon das fünfte Konzert (C-dur) neigte sich teilweise in das Romantische, in den jüngsten erscheint, was noch zwischen alt und neu schwankte, als völlig ausgebaut und befestigt. Die romantische Ader, die sich hier durchzieht, ist aber nicht eine, die, wie in Berlioz, Chopin u. a., der allgemeinen Bildung der Gegenwart weit vorauseilt, sondern eine mehr zurücklaufende, — Romantik des Altertums, wie sie uns kräftig in den gotischen Tempelwerken von Bach, Händel, Gluck anschaut. Hierin haben seine Schöpfungen in der Tat Ähnlichkeit mit manchen Mendelssohnschen, der freilich noch in erster Jugendrüstigkeit schreibt. Über das, was man an jenem Abende gehört, sich ein untrügliches Urteil zutrauen zu können, vermöchten wohl wenige. Der Beifall des Publikums war

kein bacchantischer, es schien sogar in sich gekehrt und seine Teilnahme dem Meister durch höchste Aufmerksamkeit zeigen zu wollen. Zu großer Begeisterung indes brauste es nach dem Duo auf, das Moscheles und Mendelssohn spielten, nicht allein wie zwei Meister, auch wie zwei Freunde, einem Adlerpaare gleich, von dem der eine jetzt sinkt, jetzt steigt, einer den andern kühn umkreisend. Die Komposition, dem Andenken Händels gewidmet, halten wir für eines der gelungensten und originellsten von Moscheles' Werken. Über die Ouvertüre zur Schillerschen Jungfrau von Orleans lauteten die Urteile, selbst der Kenner, verschieden; was uns anbelangt, so baten wir Moscheles im stillen um Verzeihung, daß wir vorher nach dem Klavierauszug geurteilt, der zu arm gegen das glänzende Orchester absticht. Ein Weiteres gehört in die Rubrik der eigentlichen Kritik, — für heute nur so viel, daß wir das Hirtenmädchen erkannt haben, von da, wo es sich den Panzer umschnürt, bis es als schöne Leiche unter Fahnen eingesenkt wird, und daß wir in der Ouvertüre allerdings einen echt tragischen Zug finden. Außerdem trug der Künstler den ersten Satz aus dem neuen „pathetischen" Konzert und ein ganzes „phantastisches" vor, die man ebensogut Duos für Pianoforte und Orchester nennen könnte, so selbständig tritt dieses auf. Wir halten beide für so bedeutende Werke, dazu in der Form von früheren durchaus abweichend, daß wir wünschen, sie bald mit eignen Händen überwältigen zu können, um die hohe Meinung, die wir bis auf einzelne weniger erwärmende Stellen von ihnen hegen, ganz festzustellen. — Über die Spielweise dieses Meisters, die Elastizität seines Anschlags, die gesunde Kraft im Tone, die Sicherheit und Besonnenheit im höheren Ausdruck kann niemand im Zweifel sein, der ihn einmal gehört. Und was etwa gegen früher an Jugendschwärmerei und überhaupt an Sympathie für die jüngste phantastische Art des Vortrags abgehen soll, ersetzt vollkommen der Mann an Charakterschärfe und Geistesstrenge. In der freien Phantasie, mit der er den Abend schloß, glänzten einige schöne Momente. —

Noch gedenken wir mit großer Freude eines Genusses, den uns einige Tage vor dem Konzerte die seltene Vereinigung dreier Meister und eines jungen Mannes, der einer zu werden verspricht, zum Zusammenspiel des Bachschen D-moll-Konzertes für drei Klaviere bereitete. Die drei waren Moscheles, Mendelssohn und Klara Wieck, der vierte Hr. Louis Rakemann aus Bremen. Mendelssohn akkompagnierte als Orchester. Herrlich war das anzuhören.

---

24. Schwärmbriefe*[145].

1.

Eusebius an Chiara.

Zwischen all unsern musikalischen Seelenfesten guckt denn doch immer ein Engelskopf hindurch, der dem einer sogenannten Klara bis auf den Schalkzug um das Kinn mehr als ähnlich sieht. Warum bist Du nicht bei uns, und wie magst Du gestern Abend an uns Firlenzer gedacht haben von der „Meeresstille" an bis zum auflodernden Schluß der B-dur-Sinfonie[146]!

Außer einem Konzerte selbst wüßt' ich nichts Schöneres als die Stunde vor demselben, wo man sich mit den Lippenspitzen ätherische Melodien vorsummt, sehr behutsam auf den Zehen auf und ab geht, auf den Fensterscheiben ganze Ouvertüren aufführt ... Da schlägt's drei Viertel. Und nun wandelte ich mit Florestan die blanken Stufen hinauf. „Sebb", sagte der, „auf vieles freu' ich mich diesen Abend, erstens auf die ganze Musik selbst, nach der es einen dürstet nach dem dürren Sommer, dann auf den F. Meritis, der zum erstenmal mit seinem Orchester in die Schlacht zieht, dann auf die Sängerin Maria und ihre vestalische Stimme, endlich auf das ganze Wunderdinge erwartende Publikum, auf das ich, wie Du weißt, sonst nur zu wenig gebe ..." Bei „Publikum" standen wir vor dem alten Kastellan mit dem Komturgesicht, der viel zu tun hatte und uns endlich mit verdrießlichem Gesicht einließ, da Florestan wie gewöhnlich seine Karte vergessen. Als ich in den goldglänzenden Saal eintrat, mag ich, meinem Gesichte nach zu urteilen, vielleicht folgende Rede gehalten haben: „Mit leisem Fuße tret' ich auf: denn es dünkt mir, als quöllen da und dort die Gesichter jener Einzigen hervor, denen die schöne Kunst gegeben ist, Hunderte in demselben Augenblicke zu erheben und zu beseligen. Dort seh' ich Mozart, wie er mit den Füßen stampft bei der Sinfonie, daß die Schuhschnalle losspringt, dort den Altmeister Hummel phantasierend am Flügel, dort die Catalani, wie sie den Schal sich abreißt, da ein Teppich zur Unterlage vergessen war, dort Weber, dort Spohr und manche andere. Und da dacht' ich auch an Dich, Chiara, Reine, Helle[147], — wie Du sonst aus Deiner Loge herunterforschtest mit der Lorgnette, die Dir so wohl ansteht."

---

* „Wahrheit und Dichtung" könnten auch diese Briefe heißen. Sie betreffen die ersten unter Mendelssohns Leitung gehaltenen Gewandhauskonzerte im Oktober 1835. (Sch. 1852).

Mitten unter den Gedanken traf mich Florestans Zornauge, der an seiner alten Türecke angewachsen stand, und in dem Zornauge stand ohngefähr dieses: „Daß ich dich endlich einmal wieder zusammen habe, Publikum, und aufeinander hetzen kann ... schon längst, Öffentliches, wollt' ich Konzerte für Taubstumme errichten, die dir zur Richtschnur dienen könnten, wie sich zu betragen in Konzerten, zumal in den schönsten .. wie Tsing-Sing[148] solltest du zum Pagoden versteinert werden, fiel' es dir ein, etwas von den Dingen, die du im Zauberland der Musik gesehn, weiter zu erzählen" usw. Meine Betrachtung unterbrach die plötzliche Totenstille des Publikums. F. Meritis trat vor. Es flogen ihm hundert Herzen zu im ersten Augenblicke[149].

Erinnerst Du Dich, als wir des Abends von Padua weg die Brenta hinabfuhren? Die italienische Glutnacht drückte einem nach dem andern das Auge zu. Da am Morgen rief plötzlich eine Stimme: „ecco, ecco, Signori, Venezia!" — und das Meer lag vor uns ausgebreitet, still und ungeheuer, aber am äußersten Horizonte spielte ein feines Klingen auf und nieder, als sprächen die kleinen Wellen miteinander im Traume. Sieh, also weht und webt es in der „Meeresstille"*, man schläfert ordentlich dabei und ist mehr Gedanke als denkend. Der Beethovensche Chor nach Goethe und das akzentuierte Wort klingt beinah rauh gegen diesen Spinnewebeton der Violinen. Nach dem Schluß hin löst sich einmal eine Harmonie los, wo den Dichter wohl das verführerische Auge einer Nereustochter angeschaut haben mag, ihn hinabzuziehen, — aber da zum erstenmal schlägt eine Welle höher auf, und das Meer wird nach und nach allerorten gesprächiger, und nun flattern die Segel und die lustigen Wimpel und nun hallo fort, fort, fort ... „Welche Ouvertüre von F. Meritis mir die liebste?" fragte mich ein Einfältiger, und da verschlangen sich die Tonarten E-moll, H-moll und D-dur[150] wie zu einem Graziendreiklang, und ich wußte keine bessere Antwort als die beste: „Jede." Der F. Meritis dirigierte, als hätt' er die Ouvertüre selbst komponiert, und das Orchester spielte darnach; doch fiel mir der Ausspruch Florestans auf, es hätte etwa so gespielt wie er, als er aus der Provinz zweg zum Meister Raro in die Lehre gekommen; „Meine fatalste Krisis (fuhr er fort) war dieser Mittelzustand zwischen Kunst und Natur; feurig, wie ich stets auffaßte, mußt' ich jetzt alles langsam und deutlich nehmen, da mir's überall an Technik gebrach: nun entstand ein

* Ouvertüre von Mendelssohn.

Stocken, eine Steifheit, daß ich irre an meinem Talent wurde; glücklicherweise dauerte die Krisis nicht lange." Mich für meine Person störte in der Ouvertüre wie in der Sinfonie der Taktierstab*, und ich stimmte Florestan bei, der meinte, in der Sinfonie müsse das Orchester wie eine Republik dastehen, über die kein Höherer anzuerkennen. Doch war's eine Lust, den F. Meritis zu sehen, wie er die Geisteswindungen der Kompositionen vom Feinsten bis zum Stärksten vorausnuancierte mit dem Auge und als Seligster voranschwamm dem Allgemeinen, anstatt man zuweilen auf Kapellmeister stößt, die Partitur samt Orchester und Publikum zu prügeln drohen mit dem Zepter. — Du weißt, wie wenig ich die Streite über Temponahme leiden mag, und wie für mich das innere Maß der Bewegung allein unterscheidet. So klingt das schnellere Adagio eines Kalten immer träger als das langsamere eines Sanguinischen. Beim Orchester kommen aber auch die Massen in Anschlag: rohere, dichtere vermögen dem Einzelnen wie dem Ganzen mehr Nachdruck und Bedeutung zu geben; bei kleineren, feineren hingegen, wie unserm Firlenzer, muß man dem Mangel der Resonanz durch treibende Tempos zu Hilfe kommen. Mit einem Worte, das Scherzo der Sinfonie[151] schien mir zu langsam; man merkte das auch recht deutlich dem Orchester an der Unruhe an, mit der es ruhig sein wollte. Doch was kümmert Dich das in Deinem Mailand und wie wenig im Grund auch mich, da ich mir ja das Scherzo zu jeder Stunde so denken kann, wie ich eben will. Du frägst, ob Maria dieselbe Teilnahme wie früher in Firlenz finden würde. Wie kannst Du daran zweifeln? — nur hatte sie eine Arie[152] gewählt, die ihr mehr als Künstlerin Ehre, denn als Virtuosin Beifall brachte. Auch spielte ein westfälischer Musikdirektor[153] ein Violinkonzert von Spohr gut, aber zu blaß und hager. Daß eine Veränderung in der Regie vorgegangen, wollte jeder aus der Wahl der Stücke sehen; wenn sonst gleich in ersten Firlenzer Konzerten italienische Papillons um deutsche Eichen schwirrten, so standen diese diesmal ganz allein, so kräftig wie dunkel. Eine gewisse Partei wollte darin eine Reaktion sehen; ich halt' es eher für Zufall als für Absicht. Wir wissen alle, wie es nottut, Deutschland gegen das Eindringen Deiner Lieblinge zu schützen; indessen gescheh' es mit Vorsicht und mehr durch Aufmunterung der vaterländischen

* Die Orchesterwerke wurden in der Zeit vor Mendelssohn, wo Mathäi an der Spitze stand, ohne taktierendem Dirigenten aufgeführt. (Sch. 1852.)

Jugendgeister als durch unnütze Verteidigung gegen eine Macht [die wie eine Mode aufkömmt und vergeht[154]]. Eben zur Mitternachtsstunde tritt Florestan herein mit Jonathan, einem neuen Davidsbündler, sehr gegeneinander fechtend über Aristokratie des Geistes und Republik der Meinungen. Endlich hat Florestan einen Gegner gefunden, der ihm Diamanten zu knacken gibt. Über diesen Mächtigen erfährst Du später mehr[155].

Für heute genug. Vergiß nicht, manchmal auf dem Kalender den 13. August[156] nachzusehen, wo eine Aurora Deinen Namen mit meinem verbindet[157].

Eusebius.

3.[157a]

An Chiara.

Der Briefträger wuchs mir zur Blume entgegen, als ich das rotschimmernde »Milano« auf Deinem Briefe sah. Mit Entzücken gedenk' auch ich des ersten Eintritts in das Scalatheater, als gerade Rubini mit der Méric-Lalande sang. Denn italienische Musik muß man unter italienischen Menschen hören; deutsche genießt sich freilich unter jedem Himmel[158] [159].

Ganz richtig hatt' ich im Programm zum vorigen Konzert keine Reaktionsabsicht gelesen, denn schon die künftigen brachten Hesperidisches. Dabei belustigt mich am meisten der Florestan, der sich wahrhaftig dabei ennuyiert und nur aus Hartnäckigkeit gegen einige Händel- und andere -ianer, die so reden, als hätten sie den Samson selbst komponiert im Schlafrock, nicht geradezu einhaut in das Hesperidische, sondern es etwa mit „Fruchtdessert" oder „Tizianischem Fleisch ohne Geist" u. dgl. vergleicht, freilich in so komischem Tone, daß man laut lachen könnte, ragte nicht sein Adlerauge herunter. „Wahrlich" (meinte er gelegentlich), „sich über Italienisches zu ärgern, ist längst aus der Mode, und überhaupt warum in Blumenduft, der herfliegt und fortfliegt, mit Keulen einschlagen? Ich wüßte nicht, welche Welt ich vorzöge, eine voll lauter widerhaariger Beethovens oder eine voll tanzender Pesaroschwäne[160]. Nur wundert mich zweierlei, erstens: warum die Sängerinnen, die doch nie wissen, was sie singen sollen (ausgenommen alles oder nichts), warum sie sich nicht auf Kleines kaprizieren, etwa auf ein Lied von Weber, Schubert, Wiedebein — dann: die Klage deutscher Gesangskomponisten, daß von Ihrem so wenig in Konzerten vorkäme,

warum sie denn da nicht an Konzertstücke, -arien, -szenen denken und dergleichen schreiben?" — Die Sängerin[161] (nicht Maria), die etwas aus Torwaldo sang, fing ihr: »Dove son? Chi m'aiuta?« mit solchem Zittern an, daß es in mir antwortete: „In Firlenz, Beste; aide-toi, et le ciel t'aidera!" Aber dann kam sie in glücklichen Zug und das Publikum in ein aufrichtiges Klatschen. „Hielten sich" (streute Florestan ein) „deutsche Sängerinnen nur nicht für Kinder, die nicht gesehen zu werden glauben, wenn sie sich die Augen zuhalten; aber so stecken sie sich meistens so stillheimlich hinter das Notenblatt, daß man gerade recht aufpaßt auf das Gesicht und nun gewahrt, welch' Unterschied zwischen deutschen und den italienischen Sängerinnen, die ich in der Mailänder Akademie mit so schön rollenden Augen einander ansingen sah, daß mir bangte, die künstlerische Leidenschaft möchte ausschlagen; das letzte übertreib' ich, aber etwas von der dramatischen Situation wünscht' ich in deutschen Augen zu lesen, etwas von Freude und Schmerz in der Musik; schöner Gesang aus einem Marmorgesicht läßt am inwendigen Besten zweifeln; ich meine das so im allgemeinen." Da hättest Du den Meritis mit dem Mendelssohnschen G-moll-Konzert spielen sehen sollen! Der setzte sich harmlos wie ein Kind ans Klavier hin, und nun nahm er ein Herz nach dem andern gefangen und zog sie in Scharen hinter sich her, und als er sie freigab, wußte man nur, daß man an einigen griechischen Götterinseln vorbeigeflogen und sicher und glücklich wieder in den Firlenzer Saal abgesetzt worden war. „Ein recht seliger Meister seid ihr in eurer Kunst", meinte Florestan zu Meritis am Schluß, und sie hatten beide recht[162] ... Meinen Florestan, der kein Wort über das Konzert zu mir gesprochen, erkannt' ich gestern recht schön. Ich sah ihn nämlich in einem Buche blättern und etwas auszeichnen. Als er fort war, las ich, wie er zu einer Stelle seines Tagebuches: „über manches in der Welt läßt sich gar nichts sagen, z. B. über die C-dur-Sinfonie mit Fuge von Mozart, über vieles von Shakespeare, über einiges von Beethoven" an den Rand geschrieben: „über Meritis, wenn er das Konzert von M. spielt". — Sehr ergötzten wir uns an einer Weberschen Kraftouvertüre[163], der Mutter so vieler nachhinkenden Stifte, desgleichen an einem Violinkonzert, vom jungen * * *[164] gespielt; denn es tut wohl, bei einem Strebenden mit Gewißheit vorauszusagen, sein Weg führe zur Meisterschaft. Von jahrein jahraus Wiederholtem, Sinfonien ausgenommen, unterhalt' ich Dich nicht. Dein früherer Ausspruch über Onslows Sinfonie in A, daß Du sie, nur zweimal gehört,

jetzt Takt für Takt auswendig wüßtest, ist auch der meine, ohne den eigentlichen Grund von diesem schnellen Sicheinprägen zu wissen. Denn einesteils seh' ich, wie die Instrumente noch zu sehr aneinander kleben und zu verschiedenartige aufeinander gehäuft sind, anderteils fühlen sich dennoch die Haupt- wie Nebensachen, die Melodienfäden so stark durch, daß mir eben dieses Aufdrängen der letzteren bei der dicken Instrumentenkombination sehr merkwürdig erscheint. Es waltet hier ein Umstand, über den ich mich, da er mir selbst geheim, nicht deutlich ausdrücken kann. Doch regt es Dich vielleicht zum Nachsinnen an. Am wohlsten befind' ich mich im vornehmen Ballgetümmel der Menuett, wo alles blitzt von Diamanten und Perlen; im Trio seh' ich eine Szene im Kabinett, und durch die oftmals geöffnete Ballsaaltüre dringen die Violinen und verwehen die Liebesworte. Wie? — Dies hebt mich ja ganz bequem in die A-dur-Sinfonie von Beethoven, die wir vor kurzem gehört. Mäßig entzückt gingen wir noch spät abends zum Meister Raro. Du kennst Florestan, wie er am Klavier sitzt und während des Phantasierens wie im Schlafe spricht, lacht, weint, aufsteht, von vorn anfängt usw. Zilia war im Erker, andere Davidsbündler in verschiedenen Gruppen da und dort. Viel wurde verhandelt. „Lachen" (so fing Florestan an und zugleich den Anfang der A-dur-Sinfonie), „lachen mußt' ich über einen dürren Aktuarius, der in ihr eine Gigantenschlacht fand, im letzten Satze deren effektive Vernichtung, am Allegretto aber leise vorbeischlich, weil es nicht paßte in die Idee, — lachen überhaupt über die, die da ewig von Unschuld und absoluter Schönheit der Musik an sich reden[165] — (freilich soll die Kunst unglückliche Lebensoktaven und -quinten nicht nachspielen, sondern verdecken, freilich find' ich in z. B. Marschners »Heiling«-Arien oft Schönheit aber ohne Wahrheit, und in Beethoven — nur selten — manchmal die letzte ohne die erste). — Am meisten jedoch zuckt es mir in den Fingerspitzen, wenn einige behaupten, Beethoven habe sich in seinen Sinfonien stets den größten Sentiments hingegeben, den höchsten Gedanken über Gott, Unsterblichkeit und Sternenlauf, während der genialische Mensch allerdings mit der Blütenkrone nach dem Himmel zeigt, die Wurzeln jedoch in seiner geliebten Erde ausbreitet. Um auf die Sinfonie zu kommen, so ist die Idee gar nicht von mir, sondern von jemandem in einem alten Hefte der Cäcilia[166] (aus vielleicht zu großer Delikatesse gegen Beethoven, die zu ersparen gewesen, in einen feinen gräflichen Saal oder so etwas versetzt) ... es ist die lustigste Hochzeit, die Braut aber ein

himmlisch Kind mit einer Rose im Haar, aber nur mit einer. Ich müßte mich irren, wenn nicht in der Einleitung die Gäste zusammenkämen, sich sehr begrüßten mit Rückenkommas, sehr irren, wenn nicht lustige Flöten daran erinnerten, daß im ganzen Dorfe voll Maienbäumen mit bunten Bändern Freude herrsche über die Braut Rosa, — sehr darin irren, wenn nicht die blasse Mutter sie mit zitterndem Blicke wie zu fragen schiene: ‚Weißt du auch, daß wir uns trennen müssen?‘ und wie ihr dann Rosa ganz überwältigt in die Arme stürzt, mit der andern Hand die des Jünglings nachziehend ... Nun wird's aber sehr still im Dorfe draußen" (Florestan kam hier in das Allegretto und brach hier und da Stücke heraus), „nur ein Schmetterling fliegt einmal durch, oder eine Kirschblüte fällt herunter ... Die Orgel fängt an; die Sonne steht hoch, einzelne langschiefe Strahlen spielen mit Stäubchen durch die Kirche, die Glocken läuten sehr — Kirchgänger stellen sich nach und nach ein — Stühle werden auf- und zugeklappt — einzelne Bauern sehen sehr scharf ins Gesangbuch, andere an die Emporkirchen hinauf — der Zug rückt näher — Chorknaben mit brennenden Kerzen und Weihkesseln voran, dann Freunde, die sich oft umsehen nach dem Paare, das der Priester begleitet, die Eltern, Freundinnen und hinterher die ganze Dorfjugend. Wie sich nun alles ordnet und der Priester ans Altar steigt und jetzt zur Braut und jetzt zum Glücklichsten redet, und wie er ihnen vorspricht von den Pflichten des Bundes und dessen Zwecken, und wie sie ihr Glück finden möchten in Eintracht und Liebe, und wie er sie dann fragt nach dem ‚Ja‘, das so viel nimmt für ewige Zeiten, und sie es ausspricht fest und lang — laßt es mich nicht fortmalen das Bild, und tut's im Finale nach eurer Weise" .... brach Florestan ab und riß in den Schluß des Allegrettos, und das klang, als würfe der Küster die Türe zu, daß es durch die ganze Kirche schallte ....

Genug. Florestans Deutung hat im Augenblick auch in mir etwas erregt, und die Buchstaben zittern durcheinander. Vieles möcht' ich Dir noch sagen, aber es zieht mich hinaus. Und so wolle die Pause bis zu meinem nächsten Briefe im Glauben an einen schöneren Anfang abwarten! Eusebius[167].

25. Sonaten für Pianoforte.

Felix Mendelssohn-Bartholdy. Werk 6.
Franz Schubert, Erste große Sonate (in A-moll), Werk 42.
Zweite große Sonate (in D-dur), Werk 53.
Phantasie oder Sonate (in G-dur), Werk 78.
Erste große Sonate zu 4 Händen (in B-dur), Werk 30.

Die Davidsbündler haben in verschiedenen Blättern von den neu erschienenen Sonaten berichtet. Sie wüßten diese Kette kaum mit edleren Diamantschlössern zu schließen als mit den obigen Sonaten, d. h. mit dem Schönsten, was seit Beethoven, Weber, Hummel und Moscheles in diesem ihnen am wertesten Kunstgenre der Pianofortemusik erschienen ist. Hat man sich endlich einmal durchgearbeitet durch den hundertfachen Plunder, der sich unbequem um einen aufhäuft, so tauchen solche Sachen ordentlich wie Palmenoasen in der Wüste hinter dem Notenpult herauf.

Aus dem Kopf könnten wir sie rezensieren, da wir sie (wir wollen uns heute des feierlichen Schlusses halber die Pluralkrone des „Wir" aufsetzen) auswendig wissen seit vielen Jahren. Wir brauchen wohl nicht daran zu erinnern, wie diese Kompositionen vielleicht schon seit acht Jahren gedruckt und wahrscheinlich vor noch länger komponiert sind, denken jedoch beiläufig daran, ob es überhaupt nicht besser, alles nicht eher als nach so lang verflossener Zeit anzuzeigen. Man würde erstaunen, wie wenig es dann zu rezensieren gäbe, und wie schmalleibig musikalische Zeitungen ausfallen würden, und wie gescheit man worden. Nur was Geist und Poesie hat, schwingt fort für die Zukunft und je langsamer und länger, je tiefere und stärkere Saiten angeschlagen waren. Und wenn auch den Davidsbündlern die meisten Jugendarbeiten Mendelssohns wie Vorarbeiten zu seinen Meisterstücken, den Ouvertüren, vorkommen, so findet sich doch im einzelnen so viel Eigentümlich-Poetisches, daß die große Zukunft dieses Komponisten allerdings mit Sicherheit vorauszubestimmen war. Auch ist es nur ein Bild, wenn sie sich ihn oft mit der rechten Hand an Beethoven schmiegend, zu ihm wie zu einem Heiligen aufschauend, und an der andern von Karl Maria von Weber geführt denken (mit welchem letzteren sich schon eher sprechen läßt), — nur ein Bild, wie sie ihn endlich aus dem schönsten seiner Träume, dem „Sommernachtstraum", aufwachen sehen, und wie jene zu ihm sagen: „Du bedarfst unser nicht mehr, fliege deinen eignen Flug", — indes es steht nun einmal da.

Klingt also in dieser Sonate auch vieles an, so namentlich der erste Satz an den schwermütig sinnenden der letzten A-dur-Sonate von Beethoven, und der letzte im allgemeinen an Webersche Weise, so ist dies nicht schwächliche Unselbständigkeit, sondern geistiges Verwandtsein. Wie das sonst drängt und treibt und hervorquillt! So grün und morgendlich alles wie in einer Frühlingslandschaft! Was uns hier berührt und anzieht, ist nicht das Fremde, nicht das Neue, sondern eben das Liebe, Gewohnte. Es stellt sich nichts über uns, will uns nichts in Erstaunen setzen; unsern Empfindungen werden nur die rechten Worte geliehen, daß wir sie selbst gefunden zu haben meinen. Sehe man nur selbst zu[168]!

Wir kommen zu unsern Lieblingen, den Sonaten von Franz Schubert, den viele nur als Liederkomponisten, bei weitem die meisten kaum dem Namen nach kennen. Nur Fingerzeige können wir hier geben. Wollten wir im einzelnen beweisen, für wie [hochstehende][169] Werke wir seine Kompositionen erklären müssen, so gehört das mehr in Bücher, für die vielleicht noch einmal Zeit wird.

Wie wir denn alle drei Sonaten, ohne tausend Worte, geradezu nur „herrlich" nennen müssen, so dünkt uns doch die Phantasiesonate seine vollendetste in Form und Geist. Hier ist alles organisch, atmet alles dasselbe Leben. Vom letzten Satz bleibe weg, wer keine Phantasie hat, seine Rätsel zu lösen.

Ihr am verwandtesten ist die in A-moll. Der erste Teil so still, so träumerisch; bis zu Tränen könnte es rühren; dabei so leicht und einfach aus zwei Stücken gebaut, daß man den Zauberer bewundern muß, der sie so seltsam in- und gegeneinander zu stellen weiß.

Wie anderes Leben sprudelt in der mutigen aus D-dur — Schlag auf Schlag packend und fortreißend! Und darauf ein Adagio, ganz Schubert angehörend, drangvoll, überschwänglich, daß er kaum ein Ende finden kann. Der letzte Satz paßt schwerlich in das Ganze und ist possierlich genug. Wer die Sache ernsthaft nehmen wollte, würde sich sehr lächerlich machen. Florestan nennt ihn eine Satire auf den Pleyel-Vanhalschen Schlafmützenstil; Eusebius findet in den kontrastierenden starken Stellen Grimassen, mit denen man Kinder zu erschrecken pflegt. Beides läuft auf Humor hinaus.

Die vierhändige Sonate halten wir für eine der am wenigsten originellen Kompositionen Schuberts, den man hier nur an einzelnen Blitzen erkennen kann. Wie vielen andern Komponisten würde man einen

Lorbeer aus diesem einzigen Werke flechten! — im Schubertschen Kranz guckt es nur als bescheidenes Reis heraus; so sehr beurteilen wir den Menschen und Künstler immer nach dem Besten, was er geleistet. —

Wenn Schubert in seinen Liedern sich vielleicht noch origineller zeigt als in seinen Instrumentalkompositionen[170], so schätzen wir diese als rein musikalisch und in sich selbständig ebensosehr. Namentlich hat er als Komponist für das Klavier vor andern, im einzelnen selbst vor Beethoven, etwas voraus (so bewundernswürdig fein dieser übrigens in seiner Taubheit mit der Phantasie hörte), — darin nämlich, daß er klaviergemäßer zu instrumentieren weiß, das heißt, daß alles klingt, so recht vom Grunde, aus der Tiefe des Klaviers heraus, während wir z. B. bei Beethoven zur Farbe des Tones erst vom Horn, der Hoboe usw. borgen müssen. — Wollten wir über das Innere dieser seiner Schöpfungen im allgemeinen noch etwas sagen, so wär' es dieses.

Er hat Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszustände. So tausendgestaltig sich des Menschen Dichten und Trachten bricht, so vielfach die Schubertsche Musik. Was er anschaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt sich zu Musik; aus Steinen, die er hinwirft, springen, wie bei Deukalion und Pyrrha, lebende Menschengestalten. Er war der Ausgezeichnetste nach Beethoven, der, Todfeind aller Philisterei, Musik im höchsten Sinne des Wortes ausübte[171].

Und so sei er es, dem wir, wo die Jahresglocke schon zum letzten Schlag aushebt, noch einmal im Geiste die Hand drücken. Wolltet ihr trauern, daß diese schon lange kalt und nichts mehr erwidern kann, so bedenket auch, daß, wenn noch solche leben wie jener, von dem wir vorher gesprochen, das Leben noch lebenswert genug ist. Dann sehet aber auch zu, daß ihr, wie jener, euch immer selbst gleichkommt, dem Höchsten [nämlich], was [von höherer Hand] in euch gelegt. —

26. Aphorismen[172].

(Von den Davidsbündlern.)

Komponistenvirtuosen.

Es ist im allgemeinen nicht anzunehmen (und die Erfahrung spricht dagegen), daß der Komponist[173] seine Werke auch am schönsten und interessantesten darstellen müsse, namentlich die neusten zuletzt ge-

schaffenen, die er noch nicht objektiv beherrscht. Der Mensch, dem die eigene physische Gestalt entgegensteht, erhält leichter im andern Herzen die idealische. Euseb.

Richtig. Denn wollte der Komponist, dem nach Vollendung des Werks Ruhe vonnöten ist, seine Kräfte gleichzeitig auf äußere Darstellung fixieren, so würde, wie einem angestrengten, auf einem Punkt haftenden Augenpaar, sein Blick nur matter werden, wenn nicht sich verwirren und erblinden. Es gibt Beispiele, daß in solcher erzwungenen Operation Komponistenvirtuosen ihre Werke völlig entstellt haben.

Raro.

Das Sehen der Musik.

Bei der Kalkbrennerschen vierstimmig-einhändigen Fuge fällt mir der verehrte Thibaut, der Dichter des Buchs „Über Reinheit der Tonkunst" ein, der mir einmal erzählte, daß in einem Konzert in London, das Cramer gegeben, eine vornehme, kunstverständige Lady sich gegen allen englischen Ton auf die Zehen gestellt, die Hand des Virtuosen starr angesehen, was natürlich die Nachbarinnen zur Seite und im Rücken, nach und nach die ganze Versammlung gleichfalls getan, und endlich Th. ins Ohr, aber mit Ekstase gesagt hätte: „Gott! welcher Triller! Triller! Und noch dazu mit dem vierten und fünften — und in beiden Händen zugleich!" „Das Publikum" (schloß damals Th.) „murmelte leise nach: ‚Gott! welcher Triller! Triller! und noch dazu usw.'"

R—o.

Doch scheint dies das Publikum zu charakterisieren, das am Virtuosen, wie im Konzert überhaupt, auch etwas sehen will. Euseb.

Aber beim Himmel! Es wäre ein wahres Glück, wenn in der Künstlerwelt einmal ein Geschlecht der Bilfinger aufwüchse, das bekanntlich an zwei garstigen Überfingern litt; da wär' es mit der ganzen Virtuosenwirtschaft vorbei. — Florestan.

Das öffentliche Auswendigspielen.

Nennt es nun ein Wagstück oder Charlatanerie, so wird das doch immer von großer Kraft des musikalischen Geistes zeugen. Wozu auch diesen Souffleurkasten? warum den Fußblock an die Sohle, wenn Flügel am Haupt sind? Wißt ihr nicht, daß ein noch so frei angeschlagener Akkord, von Noten gespielt, noch nicht ein halbmal so frei klingt

wie einer aus der Phantasie? O, ich will aus eurer Seele antworten: allerdings kleb' ich am Hergebrachten, denn ich bin ein Deutscher, — erstaunen würde ich freilich in etwas, brächte plötzlich die Tänzerin ihre Touren, der Schauspieler oder Deklamator seine Rollen aus der Tasche, um sicherer zu tanzen, spielen, deklamieren; aber ich bin wirklich wie jener Philister, der, als einem Virtuosen die Noten vom Pult fielen und dieser trotzdem ruhig weiterspielte, siegend ausrief: „Seht! seht! das ist eine große Kunst! — der kann's auswendig!" F—n.

Das Anlehnen.

Würde ohne Shakespeare Mendelssohns Sommernachtstraum geboren worden sein, obgleich Beethoven manchen (nur ohne Titel) geschrieben hat? Der Gedanke kann mich traurig machen. F—n.

Ja — warum zeigen sich manche Charaktere erst selbständig, wenn sie sich an ein anderes Ich gelehnt haben, wie etwa der größere Shakespeare selbst, der bekanntlich die meisten Stoffe seiner Stücke aus älteren oder aus Novellen und dergl. hernahm? E—s.

Eusebius spricht wahr. Manche Geister wirken erst, wenn sie sich bedingt fühlen, frei. R—o.

Rossini[174].

Allzu[175] einseitig wäre es, alles Rossinische bei uns zu unterdrücken, wenn es nur einigermaßen im Verhältnis zur Aufmunterung deutscher Leistungen stünde. Rossini ist der trefflichste Dekorationsmaler, aber nehmet ihm die künstliche Beleuchtung und die verführende Theaterferne, und sehet zu, was bleibt. Überhaupt wenn ich so von Berücksichtigung des Publikums, vom Tröster und Retter Rossini und seiner Schule reden höre, so zuckt mir's in allen Fingerspitzen. Viel zu delikat geht man mit dem Publikum um, das sich auf seinem Geschmack ordentlich zu steifen anfängt, während es in früherer Zeit bescheiden von ferne zuhorchte und glücklich war, etwas aufzuschnappen vom Künstler. Und sag' ich das ohne Grund? Und geht man nicht in den „Fidelio" der Schröder wegen (in gewissem Sinn mit Recht) und in Oratorien aus purem blanken Mitleiden? Ja! erhält nicht der Stenograph Herz, der sein Herz nur in seinen Fingern hat[176], — erhält dieser, sag' ich,

nicht für ein Heft Variationen vierhundert Taler und Marschner für den ganzen »Hans Heiling« kaum mehr? Noch einmal — es zuckt mir in allen Fingerspitzen. F—n.

Rossinis Besuch bei Beethoven.

Der Schmetterling flog dem Adler in den Weg, dieser wich aber aus, um ihn nicht zu zerdrücken mit dem Flügelschlag. E—s.

Italienisch und Deutsch[177].

Seht den flatternden lieblichen Schmetterling, aber nehmt ihm seinen Farbenstaub, und seht, wie erbärmlich er herumfliegt und wenig beachtet wird, während von Riesengeschöpfen noch nach Jahrhunderten sich Skelette vorfinden, die sich mit Staunen die Nachkommen zeigen[178].

E—s.

1836.

Monument für Beethoven. — Die Preissinfonie. — Ouvertüre zur »schönen Melusine« von F. Mendelssohn-Bartholdy. — Kritische Umschau (I. Ouvertüren, II. Konzerte für Pianoforte, III. Trios, IV. Duos, V. Kapriccios und andere kürzere Stücke für Pianoforte).

27. Monument für Beethoven[179].

Vier Stimmen darüber.

1.

Das Mausoleum zukünftigen Andenkens steht schon leibhaftig vor mir — ein leidlich hoher Quader, eine Lyra darauf mit Geburts- und Sterbejahr, darüber der Himmel und daneben einige Bäume.

Ein griechischer Bildhauer, angegangen um einen Plan zu einem Denkmal für Alexander, schlug vor, den Berg Athos zu seiner Statue auszuhauen, die in der einen Hand eine Stadt in die Luft hinaushielte; der Mann ward für toll erklärt; wahrhaftig, er ist es weniger als diese deutschen Pfennigsubskriptionen. — Glücklicher Imperator Napoleon, der du weit da draußen im Ozean schläfst, daß wir Deutschen für die Schlachten, die du uns abgewonnen und mit uns gewonnen, dich nicht mit einem Denkmal verfolgen können; auch würdest du aus dem Grabe steigen mit der strahlenden Rolle „Marengo, Paris, Alpenübergang, Simplon", und das Mausoleum bräche ja zwergig zusammen! Deine D-moll-Sinfonie aber, Beethoven, und alle deinen hohen Lieder des Schmerzes [und der Freude] dünken uns noch nicht groß genug, dir kein Denkmal zu setzen, und du entgehst unserer Anerkennung keineswegs!

Seh' ich es dir doch an, Euseb, wie dich meine Worte ärgern, und wie du dich vor lauter Seelengüte zu einer Statue in einem Karlsbader „Sprudel" versteinern ließest, wäre damit dem Komitee gedient. Trag' ich denn nicht auch den Schmerz in mir, Beethoven nie gesehen, die brennende Stirn nie in seine Hand gedrückt zu haben, und eine große Spanne meines Lebens wollte ich darum hingeben .... Ich gehe langsam zum Schwarzspanierhause Nr. 200, die Treppen hinauf; atemlos ist alles um mich; ich trete in sein Zimmer: er richtet sich auf, ein Löwe, die Krone auf dem Haupt, einen Splitter in der Tatze. Er spricht von seinen Leiden. In derselben Minute wandeln tausend Entzückte unter den Tempelsäulen seiner C-moll-Sinfonie. —

Aber die Wände möchten auseinanderfallen; es verlangt ihn hinaus: er klagt, wie man ihn so allein ließe, sich wenig um ihn bekümmere. — In diesem Moment ruhen die Bässe auf jenem tiefsten Ton im Scherzo der Sinfonie; kein Odemzug: an einem Haarseil über einer unergründlichen Tiefe hängen die tausend Herzen, und nun reißt es, und die Herrlichkeit der höchsten Dinge baut sich Regenbogen über Regenbogen aneinander auf. — Wir aber rennen durch die Straßen: niemand, der ihn kennte, der ihn grüßte. — Die letzten Akkorde der Sinfonie dröhnen: das Publikum reibt sich in die Hände, der Philister ruft begeistert: „Das ist wahre Musik."

Also feiert ihr ihn im Leben; kein Begleiter, keine Begleiterin bot sich ihm an: in einem schmerzlicheren Sinn starb er, wie Napoleon, ohne ein Kind am Herzen zu haben, in der Einöde einer großen Stadt. Setzt ihm denn ein Denkmal — vielleicht verdient er's; dann aber möchten eines Tages auf eurem umgeworfenen Quader jene Goetheschen Verse geschrieben stehen:

Solange der Tüchtige lebt und tut,
Möchten sie ihn gern steinigen;
Ist er hinterher aber tot,
Gleich sammeln sie große Spenden,
Zu Ehren seiner Lebensnot
Ein Denkmal zu vollenden.
Doch ihren Vorteil sollte dann
Die Menge wohl ermessen,
Gescheiter wär's, den guten Mann
Auf immerdar vergessen.

Florestan.

2.

Sollte aber durchaus jemand der Vergessenheit entzogen werden, so mache man doch lieber den Rezensenten Beethovens einige Unsterblichkeit, namentlich jenem, der in der Allgem. Mus. Zeitung 1799, S. 151 voraussagt: „Wenn Hr. van Beethoven sich nicht mehr selbst verleugnen wollte und den Gang der Natur einschlagen, so könnte er bei seinem Talent und Fleiß uns sicher recht viel Gutes für ein Instrument liefern, welches" usw. Ja wohl, im Gang der Natur liegt's und in der Natur der Dinge. Siebenunddreißig Jahre vergingen einstweilen: wie eine Himmelssonnenblume hat sich der Name Beethoven entfaltet, während der Rezensent in einem Dachstübchen zur stumpfen Nessel zusammengeschrumpft. Aber kennen möcht' ich den Schelm dennoch und eine Subskription für ihn und gegen etwaigen Hungertod eröffnen.

Börne sagt: „Wir würden am Ende noch dem lieben Gott ein Denkmal setzen"; ich sage, schon ein Denkmal ist eine vorwärts gedrehte Ruine (wie diese ein rückwärts gedrehtes Monument) und bedenklich, geschweige zwei, ja drei. Denn gesetzt, die Wiener fühlten Eifersucht auf die Bonner und bestünden auch auf eins, welcher Spaß, wie man sich dann fragen würde: welches nun eigentlich das rechte? Beide haben ein Recht, er steht in beiden Kirchenbüchern; der Rhein nennt sich die Wiege, die Donau (der Ruhm ist freilich traurig) seinen Sarg. Poetische ziehen vielleicht letztere vor, weil sie allein nach Osten und in das große dunkle Meer ausfließt; andre pochen aber auf die seligen Rheinufer und auf die Majestät der Nordsee. Am Ende kömmt aber auch noch Leipzig dazu, als Mittelhafen deutscher Bildung, mit dem besondern Verdienste, was ihm auch Himmlisches die Fülle herabgebracht, sich für Beethovensche Komposition am ersten interessiert zu haben. Ich hoffe daher auf drei ....

Eines Abends ging ich nach dem Leipziger Kirchhof, die Ruhestätte eines Großen aufzusuchen: viele Stunden lang forschte ich kreuz und quer — ich fand kein „J. S. Bach" .. und als ich den Totengräber darum fragte, schüttelte er über die Obskurität des Mannes den Kopf und meinte: Bachs gäb's viele. Auf dem Heimweg nun sagte ich zu mir: „Wie dichterisch waltet hier der Zufall! Damit wir des vergänglichen Staubes nicht denken sollen, damit kein Bild des gemeinen Todes aufkomme, hat er die Asche nach allen Gegenden verweht, und so will ich mir ihn denn auch immer aufrecht an seiner Orgel sitzend denken im vornehmsten Staat, und unter ihm brauset das Werk, und die Gemeinde sieht andächtig hinauf und vielleicht auch die Engel herunter."—— Da spieltest du, Felix Meritis, Mensch von gleich hoher Stirn wie Brust, kurz darauf einen seiner variierten Choräle vor: der Text hieß „Schmücke dich, o liebe Seele", um den Cantus firmus hingen vergoldete Blättergewinde, und eine Seligkeit war dareingegossen, daß du mir selbst gestandest: „Wenn das Leben dir Hoffnung und Glauben genommen, so würde dir dieser einzige Choral alles von neuem bringen". Ich schwieg dazu und ging wiederum, beinahe mechanisch, auf den Gottesacker, und da fühlte ich einen stechenden Schmerz, daß ich keine Blume auf seine Urne legen konnte, und die Leipziger von 1750 fielen in meiner Achtung. Erlaßt es mir, über ein Denkmal für Beethoven meine Wünsche auszusprechen[180 V].

Jonathan.

3.

In der Kirche soll man auf den Fußspitzen gehen, — du aber, Florestan, beleidigst mich durch dein heftiges Auftreten. Im Augenblicke hören mir viele hundert Menschen zu; die Frage ist eine deutsche: Deutschlands erhabenster Künstler, der oberste Vertreter deutschen Wortes und Sinnes, nicht einmal Jean Paul ausgenommen, soll gefeiert werden; er gehört unserer Kunst an; am Schillerschen Denkmal arbeitet man mühsam seit vielen Jahren, am Gutenbergschen steht man noch am Anfang. Ihr verdientet alle Verspottungen französischer Janins, alle Grobheiten eines Börne, alle Fußtritte einer übermütigen Lord Byronschen Poesie, wenn ihr die Sache sinken ließet oder saumselig betriebet!

Ich will euch ein Beispiel vor die Augen rücken. Spiegelt euch daran! — Vier arme Schwestern aus Böhmen[181] kamen vor langer Zeit in unsre Stadt; sie spielten Harfe und sangen. Talent besaßen sie viel, von Schule aber wußten sie nichts. Da nahm ein in der Kunst geübter Mann* sich ihrer an, unterrichtete sie, und sie wurden durch ihn vornehme und glückliche Frauen. Der Mann war lange hinüber, und nur seine Nächsten erinnerten sich seiner. Da kam vielleicht nach zwanzig Jahren ein Schreiben der vier Schwestern aus fernen Landen und wies genug Mittel an, davon ihrem Lehrer ein Denkmal aufgestellt werden konnte. Es steht unter J. S. Bachs Fenstern, und erkundigen sich die Nachkommen nach Bach, so fällt ihnen auch das einfache Bildwerk auf, und dem Wohltäter wie der Dankbarkeit ist ein rührend Andenken gesichert[182]. Und eine ganze Nation einem Beethoven gegenüber, der sie Großsinn und Vaterlandsstolz auf jedem Blatte lehrt, sollte ihm nicht ein tausendfach größeres errichten können? Wär' ich ein Fürst, einen Tempel im Palladiostil würde ich ihm bauen: darin stehen zehn Statuen; Thorwaldsen und Dannecker könnten sie nicht alle schaffen, aber sie unter ihren Augen arbeiten lassen; unter neun der Statuen meine ich, wie die Zahl der Musen, so die seiner Sinfonien: Klio sei die heroische, Thalia die vierte, Euterpe die Pastorale und so fort, er selbst der göttliche Musaget. Dort müßte von Zeit zu Zeit das deutsche Gesangesvolk zusammenkommen, dort müßten Wettkämpfe, Feste gehalten, dort seine Werke in letzter Vollendung dargestellt werden. Oder anders: nehmet hundert hundertjährige Eichen und schreibt mit solcher

* Der Kantor der Thomasschule Hiller.

Gigantenschrift seinen Namen auf eine Fläche Landes. Oder bildet ihn in riesenhafter Form, wie den heiligen Borromäus am Lago Maggiore, damit, wie er schon im Leben tat, er über Berg und Berge schauen könne — und wenn die Rheinschiffe vorbeifliegen und die Fremdlinge fragen: was der Riese bedeute, so kann jedes Kind antworten: „Beethoven ist das" — und sie werden meinen, es sei ein deutscher Kaiser. Oder wollt ihr fürs Leben nützen, so erbaut ihm zur Ehre eine Akademie, „Akademie der deutschen Musik" geheißen, in der vor allem sein Wort gelehrt werde, das Wort, nach dem die Musik nicht von jedem zu treiben sei wie ein gemein Handwerk, sondern von Priestern wie ein Wunderreich den Auserwähltesten erschlossen werde — eine Schule der Dichter, noch mehr eine Schule der Musik in der griechischen Bedeutung. Mit einem Worte: erhebt euch einmal, laßt ab von eurem Phlegma und bedenkt, daß das Denkmal euer eigenes sein wird! Eusebius.

4.

Euren Ideen fehlt der Henkel: Florestan zertrümmert, und Eusebius läßt fallen. Gewiß ist, daß es höchstes Ehrenzeugnis wie echter Dankbarkeitsbeweis für große geliebte Tote, wenn wir in ihrem Sinne fortwirken: du aber, Florestan, gib auch zu, daß wir unsere Verehrung auf irgendeine Weise nach außen hin zeigen müssen, und daß, wenn nicht einmal der Anfang gemacht wird, sich eine Generation auf die Trägheit der andern berufen wird. Unter den kecken Mantel, den du, Florestan, über die Sache wirfst, möchte sich überdies auch hier und da gemeiner Sinn und Geiz flüchten, sowie die Furcht, beim Wort gehalten zu werden, wenn man Denkmale etwa zu unvorsichtig lobe. Vereinigt euch also!

In allen deutschen Landen möchten aber Sammlungen von Hand zu Hand, Akademien, Konzerte, Operndarstellungen, Kirchenaufführungen veranstaltet werden; auch scheint es nicht unpassend, bei größeren Musik- und Gesangfesten um eine Gabe anzusprechen. Ries in Frankfurt, Chélard in Augsburg, L. Schuberth in Königsberg haben bereits rühmlichst angefangen. Spontini in Berlin, Spohr in Kassel, Hummel in Weimar, Mendelssohn in Leipzig, Reißiger in Dresden, Schneider in Dessau, Marschner in Hannover, Lindpaintner in Stuttgart, Seyfried in Wien, Lachner in München, D. Weber in Prag, Elsner in Warschau, Loewe in Stettin, Kalliwoda in Donaueschingen, Weyse in Kopenhagen,

Mosewius in Breslau, Riem in Bremen, Guhr in Frankfurt, Strauß in Karlsruhe, Dorn in Riga — — seht da, welche Reihe würdiger Künstler ich vor euch ausbreite, und welche Städte, Mittel und Kräfte noch übrigbleiben. Und so möge dann ein hoher Obelisk oder eine pyramidalische Masse den Nachkommen verkünden: daß die Zeitgenossen eines großen Mannes, wie sie seine Geisteswerke über alles ehrten, dies durch ein außerordentliches Zeichen zu beweisen bemüht waren. Raro.

---

28. Die Preissinfonie*.

1.

Da mancher wache Traum in meinen Aufzeichnungen steht, was sollte ich mich lange besinnen, einen wirklichen nächtigen hinzuzufügen, und hier niederzulegen, daß ich diese Nacht den Preis zu verdienen meinte, den der Wiener Kunstverein auf die beste Sinfonie gesetzt hatte[183]. Einig war ich mit mir selbst, daß die Wiener Herren Urteiler dieses Mal sich dem neuen in Frankreich blühenden Kunstgeschmacke, der auch hier und da schon in Deutschland zu spuken beginnt, hinneigen würden[184], und daß ich mir desfalls nur diesen anzueignen habe. Im Traume geschieht dies noch viel leichter als im Wachen, und nachdem ich geschwinder mich umgegossen, als ein anderer nur das Hemde wechselt, fuhr ich fort: „Gluck, der Ritter, als er seine »Iphigenia« schuf, setzte sich auf frischgrüne Wiesenmatten, unter deren Blütendolden er seine Champagnerflaschen verborgen; Sarti arbeitete in der Nachtstille und in öden Sälen eingesperrt, indes Cimarosa im Saus und Brause eines fröhlichen Gesellenschwarmes die Gedanken zu seiner heimlichen Ehe auffaßte; Sacchini ließ sich zu seinen Werken durch die Gesellschaft seiner jungen Frau begeistern, während Traëtta sich in den Säulenwald der Dome schlich, dort sich seinen Gedanken zu überlassen; dem alten Paër floß erst der Quell seiner unerschöpflichen Weisen, wenn er seinem Freunde gegenübersaß, und Vater Haydn mußte sich sein Perückchen zurechtkämmen und sich geschniegelt und gestriegelt an sein Klavier setzen, um in

---

* Des Verständnisses der Rezension Nr. 2 halber war es nötig, auch obige von Gottschalk Wedel (A. v. Zuccalmaglio) hier abzudrucken.

sein Tonreich einzugehen. Zingarelli las die Kirchenväter, um sich für seinen »Romeo und Julie« Gedanken zu schöpfen, wogegen Marcantonio Ansossi sich die Tafel mit duftenden Gerichten belastete und Kapaunbraten und Spanferkel nach dem Takte seiner Begeisterung verarbeitete. Mozart sammelte, eine Elfenseele in lichten Mondnächten, in Zauberhainen die strahlenden, ewig taufeuchten Blüten seiner Kunst, indes Rossini schrieb, wann, wo, wie und wofür man es nur haben wollte, und Paësiello am liebsten auf der Gedankenjagd im Anstand lag, wo ich eben jetzt liege, im Bette. Keiner all dieser Künstler aber nebst den vielen ungenannten, nicht minder gefeierten, stand auf dem rechten Standpunkt, eine solche Sinfonie zu setzen wie die, welche mir jetzt im Kopfe summt, und wie sie unsere neusten Fortschritte erheischen. Dazu muß man den Rabenstein besuchen und auf das Hochgericht steigen. Alle gewöhnlichen Beziehungen des Lebens sind längst so oft abgehaspelt, daß keiner sie mehr niederschreiben, geschweige lesen möchte, daher spinnen jetzt die Belustigungsschreiber Außerordentliches, und Paris liefert uns saubergeschriebene Pulververschwörungen, Höllenmaschinen und Schandpfähle, die auf einen ordentlichen Mann ihren Eindruck nicht verfehlen. Von der Tonkunst gilt dasselbe, und wir Deutsche sind alte Perücken, wenn wir glauben, daß es mit den Bardieten (das Wort scheint mir für Sinfonien nicht unpassend) unseres Haydn, Mozart und Beethoven rein abgeschlossen, daß überhaupt etwas Würziges an diesen Sachen sei, und daß sich die feingebildete Menge dazu hergeben könnte, so etwas anzuhören. Eingestehen laßt uns, daß uns der Franke Berlioz eine neue Bahn gebrochen, und daß dieser erst recht ausgeführt hat, wonach der gute Vater Haydn in seiner Kindersinfonie tappte, wonach Beethoven in seiner Schlacht bei Vittoria spürte.

Was vor allem zu beachten, ist dies, daß ein gutgewähltes Schild immer den Gasthof und den Laden füllt, und daß die Menge sich nicht allein mit Broten, sondern auch mit Worten abspeisen läßt; Überschriften sind uns also für unser Werk nötig, und wahrlich tüchtige; statt aber nun meinen Bardiethelden sich in Opium übernehmen zu lassen, statt ihn auf die Galeere zu liefern oder nach dem Blutgerüste zu fahren, statt überhaupt einen solchen mir zu suchen, wähle ich sinnreich bloß einen Namen, der für die ganze Handlung schon Vollgültigkeit und Deutung hat.

Lamennais werde ich meinen Einleitungssatz, meinen langgehaltenen, oft kraus unterbrochenen überschreiben und drinnen so toll drauf-

lossetzen, daß ich dem wunderlichen Heiligen, der mein Schirmvogt, keinen Ärger mache. Balzac dann sei der Fluß, in den diese erste Auftauchung übergeht. Da mengt sich schon lustiger das Leben, und der Teufel und ein bißchen Tollheit mischt sich drein, was die gute Wirkung nicht verfehlen kann; besonders da ich im nun folgenden Satz, im langsamen, Victor Hugo dagegenstelle und unter seinem Banner einen Totentanz beginnen lasse, wie ihn noch kein Holbein gemalt hat. Mein Menuett wird nicht vergessen, und damit ich ihn recht liederlich setzen kann, widme ich ihn der Frau Dudevant, jener geistigen Dodekamechana[184a], jener Bajadere des Tages, die mit ihrem sinnbildlichen Beinaufheben die feingebildete hohe Welt entzückt, bis ich in meinem Schlußsatze Sue heraufbeschwöre, Eugen Sue, — bis ich den Strom meiner Weisen steigere bis zu dem Flibustiergelag, das ich mit den Ausbrüchen ihrer viehischen Wut und Grausamkeit würze und mit den Flammen von Lima wie mit einer bengalischen der Bühne beleuchte. Hölle und Teufel, das wird ein Meisterstück werden! Mozart und Beethoven liegen schon unter mir wie stille himmelspiegelnde Alpenseen und Haydn wie eine Sennhütte vor mir lawinendonnerndem Gletscher. Drauflosgearbeitet! Sauer darf ich es mir nicht werden lassen! Ja ich fühl' es ordentlich, wie leicht diejenigen arbeiten, die sich die Überflieger zu nennen belieben, wie schöpfungskräftige Geister über alle Gesetze und Satzungen wegsehen, an denen die gewöhnlichen matt sich anlehnen und abreiben. Nein, alles so obenweg nur hingeworfen, wie mit dem Besen zusammengekehrt, um daß es nur um so neuer, um so großgedachter klingt, — und Satzfehler, Quinten- und Oktavengänge nur frisch stehen lassen wie Unkraut in der üppigen Saat! Denn niemand weiß noch, was ein gutes Ohr sich alles gefallen lassen kann. Die altflorentinischen Maler der angeblich verdorbenen Schule malten in Kellern, um alle Lichtwirkung so kräftiger und vorherrschender zu machen; Tonsetzer unseres Schlages sollen in Stampfmühlen und Eisenhammern schreiben, damit sie nach dem Gepolter die Süßigkeit einer Weise schätzen lernen und lehren. Bisher hat es immer schwache Seelen gegeben, die den Fluß, den Strom eines Satzes für etwas Rechtes hielten und gerade übersahen, daß Geistiges, statt zu fließen, in tausend Richtungen auf zum Himmel spritzt, — wie solche, die ihre Geistesarmut unter einer gewissen Einheit versteckten, die mir äußerst vertrakt vorkommen will. Ich wie jeder Mann des Tages will sich erlustieren, Neues ist sein Begehr, und wenn so in meinem Bardiet eine Weise nach der an-

deren auftaut, wie weiland die eingefrornen in Münchhausens Posthorn, so wird mir die schöne Welt Dank wissen. Was kann lästiger sein für manche, als wenn sie im Kreise von ein paar Gedanken, die freilich oft tüchtig aus- und durchgeführt werden, herumschweben müssen; indes sich auf unsere neue Weise wie an einer Festtafel alles, von der Suppe bis zum Nachtische zu, mit immer neuem Reize genießen läßt. Geist ist die Hauptsache, und den zu zeigen, muß man nicht faul sein. Ist man aber einmal im Arbeiten, muß man auch denken, was man vor sich hat, darf man die bunte Menge der Tonzeuge nicht unbenutzt lassen, und wie ein Sturm so durch den Paukenwirbeler wie durch den Geiger durchfahren. Neue Tonzeuge für die Tonbühne zu erfinden, möchte schwer halten, wie nötig sie auch unsereinem werden, aller seiner Gedankenwirbel sich zu entladen; aber gewissermaßen kann man doch zum Ergänzen kommen, wenn man bemerkt, daß jedes Tonzeug, über Gebühr angestrengt, außer seiner Bahn getrieben, wieder frisch als etwas Neues dastehen, für eine neue Erfindung gelten kann, was mancher Schwachkopf, der kopfschüttelnd in eine unserer Partituren (Allstimmen und Stimmenschall) blicket, schwer verdauen kann. So mache ich die Trompete zur Klarinette, Klarinette zur Flöte, Horn zur Hoboe, Baß zur Geige und umgekehrt, und schaffe mir derart durch Stimmenverwechselung die Menge zur tausendstimmigen um, und so muß mir der Preis werden selbst vor denen, die vom Seineufer aus den Leuten Sand in die Augen streuen." —

Gott weiß, was ich zusammengesetzt, wenn ich nicht aufgewacht wäre. Mein erster Blick aus dem Bette fiel gerade auf die Zeitung, die mir sagte: daß meine Anstrengung zu spät, und daß wirklich der Preis durch einen Landsmann, durch Lachner in München, gewonnen sei. Herzlichen Handschlag meinem deutschen Bruder, obschon sein Kunstwerk, das mir noch unbekannt, in einem anderen Geschmack gesetzt ist als das von mir entworfene. Auch ist mit dem Erwachen meine Nebenbuhlerschaft so stark nicht mehr, und gerne will ich mich mit ihm von den Tagesgötzen wegwenden zu den alten Lichtern, unter denen die Wolken nur wegziehen können. Schön und rühmlich ist es, mit ihnen die Kunst, einen erhabenen Hain Wingolf, von den Verirrungen des Lebens, von allen Anklängen eine Geistessprache rein zu halten, statt sie hinunterzuziehen in die kotbefleckte Bahn und sie zur Magd der niederen Leidenschaften zu machen[185].

2.[186]

Wie unser sanfter Gottschalkischer Wedel ordentlich in Wut geraten ist über den Franken Berlioz! So fromme Dorfküster, als du, sind wir freilich nicht alle in der Kunst, und die Völker beten die Gottheit verschieden, ja jeder Mensch sie anders an. Berlioz, wenn er noch oft Menschen schlachtet am Altar oder sich toll gebärdet wie ein indischer Fakir, meint es ebenso aufrichtig als etwa Haydn, wenn er eine Kirschblüte darbringt mit demütigem Blick. Gewaltsam wollen wir aber niemandem unsern Glauben aufdringen.

Was nun den Messias, den du in der Sinfonie von Lachner anzukündigen hofftest, anlangt, so irrtest du leider und könntest sie nur darum lieben, weil von V. Hugoschem oder Lamennaisschem Geist, der dir ein solcher Greuel, in ihr allerdings nichts anzutreffen ist, wenn ich sie auch in etwas den Meyerbeerschen Halbgeschöpfen beizählen möchte, jener Gattung, wohin z. B. Seejungfern, fliegende Fische usw. gerechnet werden, die ihrer Gestaltung halber die Menge wohl eine Weile erstaunen kann, die in der Tat aber nur die unschönen Übergänge der Schöpfung bilden. Mit klarerem Worte, die Sinfonie ist stillos, aus Deutsch, Italienisch und Französisch zusammengesetzt, der romanischen Sprache vergleichbar. Von deutscher Weise benutzt Lachner zu den Anfängen, zu kanonischen Nachahmungen, von italienischer zur Kantilene, von französischer zu den Verbindungssätzen und Schlüssen. Wo dies mit so viel Geschick, oft Schlag auf Schlag, wie bei Meyerbeer, kompiliert ist, mag man es bei milder Stimmung noch anhören; wo man sich dies aber bis zur Langenweile bewußt wird, wie es auf dem Gesicht des Leipziger Publikums zu lesen war, so kann nur die nachsichtsvollste Kritik nicht geradezu verwerfen. Und diese nach allen Seiten hin getriebene Breite ist es, weshalb sich die Sinfonie auch nicht einmal beim Publikum einschmeicheln wird, selbst wenn Kenner und Künstler das Auge zudrücken wollten. In einem anderen Sinn als jemand sagte, daß er während des zwanzig Systeme großen Adagios eines Es-dur-Quartetts[187] von Beethoven ein ganzes Jahr lang geschwelgt zu haben glaubte, glaubt man in der Sinfonie eine ganze endlose Ewigkeit hinzubringen. Zu dieser unnötigen äußerlichen Ausdehnung (die letzte große Sinfonie von Beethoven hat 226 Seiten, die Preissinfonie aber 304) kömmt aber vollends niederschlagend eine Einförmigkeit an Rhythmus, wie man es selten finden wird. So bewegt sich der erste und zweite Satz durchgehends in dem bekannten,

mit drei Achteln Auftakt anfangenden Rhythmus, dem freilich (wie man sich vielleicht aus einer Bemerkung im Triozyklus dieses Bandes entsinnen wird[188]) schon viele Komponisten als Opfer zugefallen sind. Wäre er etwa wie in der C-moll-Sinfonie von Beethoven durchgeführt, so wäre kein Grund da, warum man dem Komponisten dafür nicht zu Füßen fallen sollte. Hier aber dürfen wir der Wahrheit gemäß nicht verschweigen, daß der Gehalt der Gedanken überhaupt von so wenig Schwere, daß er, in der Verarbeitung sich immer mehr verdünnend, endlich zur gänzlichen Öde und Leere verschwindet. Dies namentlich im Adagio, dessen Sinn z. B. in dem ersten Teile des Schubertschen Sehnsuchtswalzers hundertmal kürzer ausgedrückt ist als in dem hundertmal längeren Satz, der auf jeder Seite endet und nirgends enden will. Gäbe es grobe Schnitzer, Formenschwächen, Extravaganzen, so ließe sich darüber sprechen, bessern, aufmuntern; hier aber kann man nichts sagen als etwa „es ist langweilig", oder „recht gut", oder seufzen, oder an etwas anderes denken.

Das Beste, das Frischeste enthält der erste Satz der Sinfonie; in ihm spricht sich doch eine Art Leidenschaft aus, wenn sie vielleicht auch nicht auf den poetischsten Hebeln ruht. Es meinte sogar jemand, „der Anfang drücke offenbar das Ringen nach dem Preis aus, während im Adagio leise Zweifel, im Scherzo jedoch wieder ein Schimmer von Hoffnung aufsteige, die sich im letzten Satz zur fröhlichsten Zuversicht verwandele". Die prosaische Bemerkung beiseite gesetzt, so scheint es auch wirklich natürlich, daß unter ähnlichen Umständen hervorgerufene Werke immer etwas Befangenes, Ängstliches an sich haben werden, und daß viele der Bewerber ganz andere Sinfonien erfunden hätten ohne den köstlichen Nebengedanken an den Kranz. Wollte man künftighin einen Preis auf schon vollendete einzusendende Werke setzen, so wäre dadurch vielleicht mehr gefördert. Wie dem [auch] sei, so müßte man sich wahrhaft betrüben, wenn sich, was jetzt freilich nur unter Schwierigkeiten zu ermitteln wäre, nicht wenigstens im einzelnen Originelleres, Vorzüglicheres unter der großen Zahl der Arbeiten gefunden haben sollte, — schon der edeln Absicht halber, die doch die Preisaussteller unleugbar hatten, und die auf diese Weise, wenn auch nicht gerade zum Schaden der Kunst, gewiß auch nicht zu ihrer Verherrlichung ausgeschlagen ist. Glaube niemand, daß wir die Sinfonie einem strengeren Maßstabe unterworfen, weil sie selbst eine so vielen andern vorgezogene, oder daß wir sie vielleicht auch mit gespannterer

Erwartung als jede andere Komposition angehört und durchgelesen hätten. Jede Anzeige einer neuen Sinfonie ist ein Fest für uns, und nur mit günstigstem Vorurteil nehmen wir jedes Werk solchen Umfangs in die Hand. Der erste Satz, voll schöner Einzelheiten (wie z. B. einige Crescendos, die imposante Melodie der Baßinstrumente, die aber, unbegreiflich, bei der Wiederholung von den höchsten beantwortet wird), aber auch voller langweiliger Schwächen (wie die ewige Wiederkehr gewisser harmonischer Perioden, gewöhnlichste Nachahmungen, sogenannte Rosalien), machte unsere Hoffnung schon etwas schwankend, zumal wir sahen, daß, was äußeren Kraftaufwand anlangt, in den künftigen Sätzen nicht leicht weitergegangen werden konnte. Im Adagio fielen aber alle Hoffnungen in Trümmer. Da die beiden ersten Sätze fast keinen einzigen lebendigen Stakkatogedanken brachten, so sahen wir wenigstens im Scherzo (dessen Tempobezeichnung beiläufig gesagt ein Druckfehler ist) auf einen Gegensatz auf. Aber auch ihm fehlt aller Humor, dem Trio sogar aller Geist. Im letzten Satze endlich erscheinen zwei hübsche Hauptmotive, die gut ineinander verwebt und nach hergebrachter Art fugatoartig verarbeitet werden. Die Empfänglichkeit des Publikums hatte aber bereits so sehr abgenommen, daß selbst die stärksten Massen jeden Eindruck auf Ohr und Herz verleugneten. Und so klatschten einige, was wohl auch der übrigens tadellosen Aufführung galt: bei weitem die meisten aber waren der endlichen Erlösung froh.

---

29. Ouvertüre zum »Märchen von der schönen Melusina«.

Von F. Mendelssohn-Bartholdy.

(Zum erstenmal[189] in Leipziger Konzerten gehört im Dezember 1835.)

Vielen macht nichts größere Sorge, als daß sie nicht dahinter kommen können, welche der Ouvertüren von Mendelssohn eigentlich die schönste, ja beste. Schon bei den früheren hatte man vollauf zu tun und zu bebeweisen, — jetzt tritt noch eine vierte hervor. Florestan teilt deshalb die Parteien in Sommernachtsträumler (bei weitem die stärkste), in Fingaller[190] (nicht die schwächste, namentlich beim andern Geschlechte) usw. ein. Die der Melusinisten möchte man allerdings die kleinste heißen, da sie zurzeit, außer zu Leipzig, nirgends in Deutschland gehört worden ist, und England, wo die Philharmonische Gesellschaft sie als ihr Eigentum zuerst aufführte, nur im Notfall als Reserve zu gebrauchen wäre. —

Es gibt Werke von so feinem Geistesbau, daß die bärenhafte Kritik selbst wie verschämt davortritt und Komplimente machen will. Wie dies schon bei der Sommernachtstraum-Ouvertüre der Fall war (wenigstens erinnere ich mich über selbige nur poetische Rezensionen [wär's kein Widerspruch] gelesen zu haben), so jetzt wieder bei der zum »Märchen von der schönen Melusine«.

Wir meinen, daß, sie zu verstehen, niemand die breitgesponnene, obwohl sehr phantasiereiche Erzählung von Tieck zu lesen, sondern höchstens zu wissen braucht: daß die reizende Melusine voll heftiger Liebe entbrannt war zu dem schönen Ritter Lusignan und ihn unter dem Versprechen freite, daß er sie gewisse Tage im Jahre allein lassen wolle. Einmal bricht's Lusignan — Melusine war eine Meerjungfrau — halb Fisch, halb Weib. Der Stoff ist mehrfach bearbeitet, in Worten wie in Tönen. Doch darf man ebensowenig, wie bei der Ouvertüre zu Shakespeares »Sommernachtstraum«, in dieser einen so groben historischen Faden fortleiten wollen*. So dichterisch Mendelssohn immer auffaßt, so zeichnet er auch hier nur die Charaktere des Mannes und des Weibes, des stolzen ritterlichen Lusignan und der lockenden hingebenden Melusine; aber es ist, als führen die Wasserwellen in ihre Umarmungen und überdeckten und trennten sie wieder. Und hier mögen wohl in allen jene lustigen Bilder lebendig werden, bei denen die Jugendphantasie so gern verweilt, jene Sagen von dem Leben tief unten im Wellengrund voll schießender Fische mit Goldschuppen, voll Perlen in offenen Muscheln, voll vergrabener Schätze, die das Meer dem Menschen genommen, voll smaragdener Schlösser, die turmhoch übereinander gebaut usw. — Dieses, dünkt uns, unterscheidet die Ouvertüre von den früheren, daß sie derlei Dinge, ganz in der Weise des Märchens, wie vor sich hin erzählt, nicht selbst erlebt. Daher scheint auf den ersten Blick die Oberfläche sogar etwas kalt, stumm: wie es aber in der Tiefe lebt und webt, läßt sich deutlicher durch Musik als durch Worte aussprechen, weshalb auch die Ouvertüre (wir gestehen es) bei weitem besser als diese Beschreibung [davon]. —

Was sich nach zweimaligem Anhören und einigen zufälligen Blicken in die Partitur über die musikalische Komposition sagen läßt, beschränkt sich auf das, was sich von selbst versteht — daß sie von einem Meister

* Ein Neugieriger frug einmal Mendelssohn, was die Ouvertüre zur »Melusine« eigentlich bedeute. Mendelssohn antwortete rasch: „Hm — eine Mesalliance."

in Handhabung der Form und der Mittel geschrieben ist[191]. Das Ganze beginnt und schließt mit einer zauberischen Wellenfigur, die im Verlauf einigemal auftaucht, und hier wirkt sie, wie schon angedeutet, so, als würde man vom Kampfplatze heftiger menschlicher Leidenschaften plötzlich hinaus in das großartige, erdumfassende Element des Wassers versetzt, namentlich da, wo es von As durch G nach C moduliert. Der Rhythmus des Ritterthemas in F-moll würde durch ein noch langsameres Tempo an Stolz und Bedeutung gewinnen. Gar zart und anschmiegend klingt uns noch die Melodie in As nach, hinter der wir den Kopf der Melusine erblicken. Von einzelnen Instrumentaleffekten hören wir noch das schöne B der Trompete (gegen den Anfang), das die Septime zum Akkorde bildet, — ein Ton aus uralter Zeit.

Anfänglich glaubten wir die Ouvertüre im Sechsachteltakte geschrieben, woran wohl das zu rasche Tempo der ersten Aufführung, die ohne Beisein des Komponisten stattfand, schuld war. Der Sechsvierteltakt, den wir dann in der Partitur sahen, hat allerdings ein leidenschaftloseres, auch phantastischeres Ansehen und hält jedenfalls den Spieler ruhiger; indes dünkt er uns immer wie zu breit und gedehnt. Es scheint dies vielen vielleicht unbedeutend, beruht jedoch auf einem nicht zu unterdrückenden Gefühle, das wir freilich in diesem Falle nur aussprechen, nicht als richtig beweisen können. So oder so geschrieben bleibt die Ouvertüre, wie sie ist. —

---

30. Kritische Umschau.

I.

Ouvertüren.

Erste Ouvertüre von J. W. Kalliwoda, W. 38.
Zweite Ouvertüre von demselben, W. 44.

Die Gegenwart wird durch ihre Parteien charakterisiert. Wie die politische kann man die musikalische in Liberale, Mittelmänner und Reaktionäre oder in Romantiker, Moderne und Klassiker teilen. Auf der Rechten sitzen die Alten, die Kontrapunktler[192], die Antichromatiker, auf der Linken die Jünglinge, die phrygischen Mützen, die Formenverächter, die Genialitätsfrechen, unter denen die Beethovener als Klasse hervorstechen. Im Juste-Milieu schwankt jung wie alt vermischt. In

ihm sind die meisten Erzeugnisse des Tages begriffen, die Geschöpfe des Augenblicks, von ihm erzeugt und wieder vernichtet.

Kalliwoda gehört zu den Mittelmännern, zu den Freundlichen, Klugen, zu Zeiten Gewöhnlichen. Seine Sinfonien sind Blitze, die einmal an römischen und griechischen Ruinen hingleiten. Sonst hat man von ihm als Republikaner nichts zu fürchten.

Als Einleitungssätze zu dieser oder jener öffentlichen Zusammenkunft mögen diese Ouvertüren gutgeheißen werden. Das Volk will dabei so wenig wie möglich nachdenken. Es gibt noch dies und das vor Schauspielanfang, vor dem eigentlichen Konzert abzumachen, — da sind denn musikalische Allgemeinheiten, leichte, hübsch gestellte Redensarten am rechten Ort.

Das erste Violinthema der ersten Ouvertüre ist in der Art, wie sie durch Spohr und Weber bei Marschner, Reißiger, Wolfram angeregt worden. Das zweite in der gewöhnlichen Durtonart der Oberterz nicht neu, aber gut singend. Der Mittelsatz aus der Figur im einleitenden Adagio entlehnt, gut eingefügt, wenn auch nicht hoch kontrapunktisch. Etwas zu kurz abspringende Kadenz in der Wiederholung des ersten Violinthemas. Alles wie vorher in der transponierten Übergangwendung nach dem zweiten hin. Anspannung durch ein più mosso. — Die zweite scheint nur eine Zwillingsschwester der ersten, sonst freundlich genug mit italienischen Augen sehend. Hat man über die eine gesprochen, so läßt sich wenig über die andere sagen. Als schöner ist das zweite Thema auszuzeichnen. Die Sextolen im Adagio sind keine, sondern Triolen. Wie oft soll man auf den Unterschied aufmerksam machen[193]!

J. Moscheles, Ouvertüre zu Schillers »Jungfrau von Orleans«. W. 91.

Die Armut der wörtlichen Beschreibung fühlt man bei seinen Lieblingsstücken am lebhaftesten; diese Ouvertüre gehört zu unsern und nicht nur unter den Kompositionen von Moscheles. Wenn bei ihrer Aufführung in Leipzig — soviel wir wissen, der ersten in Deutschland — das Publikum dieser gebildeten Stadt sich teilnahmloser bezeigte, als die Komposition verdiente, so ist das erklärlich. Vielleicht dachten viele an die Schillersche prächtig kostümierte Tragödie, während unsere Musik allerdings von jener berühmten Begebenheit und einer bewegten Zeit berichtet, aber ohne groß Gepränge und leidenschaftlichen Ausdruck, gleich als ob uns nur die Geschichte interessieren sollte, nicht die Person des Erzählers. Es ist mir bei dieser Musik immer, als läse ich in einer

alten Ritterchronik, die sauber mit gotischen Buchstaben geschrieben und altertümlich bunt ausgemalt. Nur gegen den Schluß hin wird es dem Komponisten selbst wie wehmütiger ums Herz an der schönen Stelle, wo Flöten und Klarinetten von oben herab rufen — derselbe Augenblick, wo die Schillersche Johanna nach dem Regenbogen in der Luft zeigt bei den Worten: „Nicht ohne meine Fahne darf ich kommen" usw. Wollte man sonst Gestalten suchen, so würde man leicht die demütige Heldenjungfrau, den ritterlichen Talbot u. a. erkennen können. Hier tut bei jedem die Phantasie das ihrige; darin aber werden alle übereinstimmen, daß die Ouvertüre kaum zu einem andern Sujet gedacht werden könne, so sehr scheint sie uns von dessen Geiste durchdrungen.

Von einem Orchester, das mir die Ouvertüre zu Dank spielen sollte, würde ich mehr als gewöhnliches Beherrschen der Noten, ja mehr als bloß feurigen Vortrag verlangen. Es müßte eine Musik sein, worauf man nicht klatschen dürfte, eine Musik, deren Bedeutung uns erst nach ihrem Verklingen aufginge und dies durch einen Vortrag, wo jede einzelne Virtuosität auf Beifall resigniert, durch eine gleichsam erzählende Darstellung, die nicht sich, sondern die Begebenheit allein hervorzuheben gesucht hätte. —

H. Marschner, große Festouvertüre (in D). W. 78.

Vor Marschners Talent haben wir jederzeit ehrerbietig den Hut gezogen, vor dieser Ouvertüre tun wir's gar nicht. Es ist sehr zu wünschen, daß das Fach der Dutzend- und Juste-Milieu-Ouvertüren, in denen $1/4$ italienisch, $1/4$ französisch, $1/8$ chinesisch, $3/8$ deutsch und die Summe null ist, nicht auch noch von unseren besten Komponisten kultiviert werde. Lieber lauter Rossinis, als Leute, die es allen recht machen wollen. Hielten wir Marschner nicht für einen guten Königlichgesinnten, so könnten wir übrigens in seinen Gedanken über das »God save the king« (namentlich im Allegro, wo es verkürzt englisiert erscheint) ganz andere erblicken als enthusiastische. Doch das gehört vor ein anderes Gericht.

H. Berlioz, Ouvertüre zur »Heimlichen Feme« (in F). (Ouverture des »Francs-Juges«.) W. 3.

Die Wahl der Stoffe, die sich Berlioz als Hintergrund seiner Musik stellt, verdient an sich schon den Beinamen des Genialischen. So schrieb er Kompositionen zu Goethes »Faust«, zu Moores Gedichten, zum »König Lear«, zum »Sturm« von Shakespeare, zu »Sardanapal«, zu »Childe

Harold« von Lord Byron. Von der obigen Ouvertüre weiß ich nicht, ob sie eine freie Konzertouvertüre ist oder ein Drama einleiten soll[194]. Indes bezeichnet der Titel den Inhalt und Charakter scharf genug. Sie ist, wie sich der Leser aus einer früheren Lebensskizze über Berlioz entsinnen wird, in einer kritischen Epoche seines Lebens entstanden und trägt davon die Spuren. Freilich ist das Arrangement kaum mehr als ein ärmliches Skelett, worauf der Komponist den Arrangeur gerichtlich belangen könnte[195], und allerdings mag sich wohl keine Orchestermusik schwerer zu einem Arrangement eignen als Berliozsche. Soviel aber die Phantasie das Orchester nach den Stimmen ergänzen kann, verlohnt es sich wohl der Mühe eines deutschen, die Ouvertüre aufzuführen, wär' es auch nur, um die Extreme der französischen Musikschulen, der Auberschen und dieser, daraus zu sehen. So federleicht Scribisch jene, so ungeschlacht polyphemisch diese. Kantoren werden in Ohnmacht fallen über derlei Harmonien und über Sansculottismus schreien. Auch uns fällt nicht bei, die Ouvertüre etwa mit der Mozartschen zum »Figaro« vergleichen zu wollen. In der festen Überzeugung jedoch, daß gewisse Schulbanktheoristen viel mehr geschadet als unsere praktischen Himmelsstürmer, und daß Protektion elender Mittelmäßigkeit viel mehr Unheil angerichtet als Auszeichnung solcher poetischer Extravaganz, fordern wir zugleich ein für allemal unsere Nachkommen auf, uns zu bezeugen, daß wir in Hinsicht der Kompositionen von Berlioz mit unsrer kritischen Weisheit nicht wie gewöhnlich zehn Jahre hinterdrein gefahren, sondern im voraus gesagt, daß etwas von Genie in diesem Franzosen gesteckt[196].

II.

Konzerte für Pianoforte mit Orchester.

C. H. Schornstein, erstes Konzert mit Begleitung des Orchesters. 1stes Werk.

Auch ohne daß es auf dem Titelblatt stände, wäre der Schüler Hummels zu erraten gewesen. Warum aber solche Zusätze, die nur auf Vergleiche zwischen Lehrer und Schüler führen? Mag es bescheiden sein, so geht es doch die Öffentlichkeit und die Kritik nichts an, die sich dadurch weder zum Für noch zum Wider bestechen läßt und sich an die Selbständigkeit der Leistung allein zu halten hat. Solange aber überhaupt der Künstler von dem Werke, das er zum Druck gibt, nicht die Überzeugung hegt, daß er damit nicht bloß die Masse vermehre, sondern auch geistig bereichere, so lange warte und arbeite er noch. Denn was

hilft die Wiederholung der Ideen eines Meisters, die wir frischer von der ersten Quelle weg genießen? — Selbständigkeit fehlt nun allerdings auch unserm Konzert; indes besitzt es andere Vorzüge, von denen wir nicht hoffen, daß er sie mit dem Verluste jener sich erkauft haben möchte.

Die, wie allbekannt, in der Mozartschen Schule und namentlich in den Hummelschen Kompositionen so bewundernswerte Schönheit der Form finden wir auch hier in glücklicher Nachbildung, und nicht allein als Nachschnitt der Manier, sondern als wirklich dem Komponisten eingebornen Sinn für Verhältnis und Einheit. Damit ist schon viel gewonnen und der Jünger wenigstens auf den letzteren der äußeren Stufen, nahe dem Vorhange, der noch das Allerheiligste verdeckt. Gibt es nun einzelne Kühne, die durch die Kuppel einfliegen, andere, die den Schleier gewaltsam wegreißen, viele, die weder zu einem noch zum andern Kraft haben, so bleibt doch der Weg, den unser Komponist betreten, der sicherste und heilbringendste. Strebt er aber nicht weiter, so soll es nicht unsere Schuld sein, die wir ihm nur Energie und eine gewisse Selbsterhebung zusprechen, ohne welche das Talent nichts Ausgezeichnetes erreicht.

Der Beisatz „erstes" Konzert läßt auf späterfolgende schließen; vielleicht daß der junge Künstler einiges aus diesen Zeilen für sich nützen kann. Gegen den Bau der Sätze findet sich, wie gesagt, nichts einzuwenden; er ist der der besten Vorbilder, hat Haupt, Rumpf und Fuß und schließt sich natürlich aneinander und zusammen.

Die einzelnen Gedanken des Konzertes, die Art, wie sie vorgebracht, dargestellt und gewendet, erhebt sich weder zum Außerordentlichen, noch sinkt sie gerade zum Gemeinen herab. Überall aber wünschten wir noch mehr Sichtung, Wahl und Verfeinerung. Der erste Entwurf des Ganzen bleibt allerdings immer der glücklichste; wodurch sich aber das Talent Achtung und seinem Werke Dauer verschaffen kann, das Detail, muß oft gemodelt und durchfeilt werden, damit das Interesse, das die Konzeption des großen Ganzen nicht gibt, dadurch wach gehalten werde. Dahin rechnen wir Eleganz der Passagen, Reiz des Akkompagnements zu Gesangstellen, Kolorit in den Mittelstimmen, Ausarbeitung und Verarbeitung der Themen, Gegeneinanderstellung und Verbindung verschiedener Gedanken, sei nun davon in das Orchester oder in die Solostimme oder in beide gelegt. Von alle diesem kommt wohl hier und da einzelnes vor, selten aber in dem Grade, daß man nicht dabei dächte, es könne noch anders und noch besser gemacht sein. Dem Kom-

ponisten gegenüber wollten wir, was durch Aufzeichnung zu weitschweifig sein würde, alles gern nachweisen[197]; glaube er nur, daß, wo die Phantasie nicht ausreicht, der Verstand noch Erstaunliches zuwege bringen kann. — Sollte aber das Schwierige jener Forderungen den Komponisten einschüchtern, so geben wir ihm einen andern, scheinbar fast entgegengesetzten Rat, den, sich nicht zum Schaffen anzustrengen, nicht täglich zu komponieren, sondern durch Ruhe die Kräfte zu sammeln, das Bedürfnis, sich mitzuteilen, zu steigern und dann ohne Zögern sich seinem guten Geiste hinzugeben. Leider treffen wir nur auf zu viele junge Komponisten, die, wenn man sie nach ihren Werken frägt, wie Leporellos ganze Rollen von Geliebtennamen abwickeln, mit einigen Sinfonien anfangen und ein Dutzend Kleinigkeiten verächtlich anhängen. Schüttelt man über die Fruchtbarkeit den Kopf und bemerkt ihnen, wie solches zuletzt bankerott machen werde, so bekömmt man zur Antwort, daß man sich heutzutage in allen Genren versuchen müsse u. dgl. — oder am häufigsten gar keine. Verzichte aber unser Komponist auf diesen Ruhm der Produktivität und gebe er, da er die Kräfte dazu besitzt, statt mehrerer matten ein gesundes, wohlgeratenes Werk.

Theodor Döhler, erstes Konzert mit Begleitung des Orchesters. W. 7.

Vier Fünftel der neusten Konzerte, von denen wir unsern Lesern noch berichten werden, gehen in Moll, so daß es einem ordentlich bangt, die große Terz möchte gänzlich aus dem Tonsystem verschwinden. Als ich nun beim Aufschlagen des Döhlerschen Konzerts A-dur, die Tonart, die vor allen überströmt in Jugend und Kraft, und auf dem Titel schon im voraus Lorbeerzweige fand, so hoffte ich endlich einem freundlichen Menschen zu begegnen, der mir vieles von dem schönen Italien, wo er so lange gereist, erzählen und dem ich als Dank dafür die Zweige zum Kranze flechten könnte. Im Anfang ging es auch ganz leidlich, doch schon in der Mitte warf ich, während ich auf der einen Seite spielte, einige hoffende Blicke auf die nebenstehende, denn der Mann mißfiel mir immer mehr, und zuletzt mußte ich ihm das aufrichtige Zeugnis geben, daß er noch keine Ahnung von der Würde der Kunst habe, für die ihm die Natur einige Anlagen geschenkt, wenn auch keine verschwenderischen, weshalb er um so besser hauszuhalten. Denn schreibt jemand ein lustiges Rondo, so tut er recht daran. Bewirbt sich aber jemand um eine Fürstenbraut, so wird vorausgesetzt, daß er edler Geburt und Gesinnung sei; oder, ohne überflüssig bildern zu wollen, arbeitet jemand

in einer so großen Kunstform, vor welche die Besten des Landes mit Bescheidenheit und Scheu treten, so muß er das wissen. Und das ist's, was hier so aufbringt. Bemühten sich doch selbst die talentvollsten Tageskomponisten, Herz und Czerny, in ihren größeren Sachen etwas Wertvolleres zu liefern. Mutet uns aber ein Jüngerer und bei weitem Talentloserer zu, was nicht einmal seine Schutzpatrone, so verdient er deshalb ausgezeichnet zu werden, wie es hiermit geschieht. Zum Besten des Komponisten aber füge es sein guter Geist, daß ihm dieses Blatt, noch ehe er zum zweitenmal seine Sachen nach Italien einpackt, in die Hände falle, und er unsere Bitte in Betrachtung ziehe: auf zwanzig Meilen im Umkreise das Land zu meiden, das uns unsere jungen, kräftigen Musiker fast immer verweichlicht und arbeitsuntüchtig zurückschickt. Italien hat seine Zaubergesänge, aber auch *seine* Komponisten dazu, so daß es gar nicht nötig, daß wir uns noch als plumpe Schweizer in ihre Reihen stellen, im herrlichsten Falle unser eignes Land anzufallen, — der Verachtung gar nicht zu gedenken, mit der von ihren neuen Freunden solche Überläufer gemessen werden. Wollt ihr aber dort für euch nützen, so bringt wenigstens so viel Einsicht mit hin, daß ihr über einem Gewinn nicht zehnfachen Verlust zu bedauern habt; also opfert der Weichheit nicht die Kraft, dem Putze nicht die Schönheit, mit einem Wort, der Schale nicht den Kern! Und auch du, lustige Kaiserstadt, die du übrigens manchen trefflichen Künstler zu den Deinen zählen magst, erinnere deine jungen Künstler öfter daran, daß in deinen Mauern einer der größten Menschen der Zeit gelebt, als daß du sie in deiner liebenswürdigen Bonhommie antreibst, einen Weg fortzusetzen, der zuletzt auf eine Triebsandbank hinausläuft, in die sie himmlisch leicht und unter deinen tausendfachen Bravos immer tiefer und tiefer einsinken!

K. E. *Hartknoch*, zweites großes Konzert mit Begleitung des großen Orchesters. W. 14.

Es ist leichter gesagt als bewiesen, daß wir alle zur rechten Zeit stürben. Gewiß hat auch in diesem Künstler der Tod die Tätigkeit eines Talents gebrochen, das sich mit der Zeit vollkommener ausgereift haben würde. Zwar schwebt über dem ganzen Konzert ein gewisser Todeszug; einmal zeigt er sich als Müdigkeit, Lebensüberdruß, einmal zuckt die Kraft wieder heraus, aber krampfhaft; einmal überkömmt es ihn sehnsüchtig, und alsdann schreibt er beinahe rührend, als wollte er der Welt sein letztes Vermächtnis empfehlen; — indes kann auch die ein-

getretene traurige Wirklichkeit leicht verleiten, mehr zu sehen, als das Konzert davon enthält. Wie dem auch sei, so bleibt diese Arbeit seine bedeutendste und war ihm selbst sicherlich der Liebling, auf dessen Bildung er seine meisten Stunden gewendet. Was er an Kenntnissen und Erfahrungen besessen, hat er in diesem Stücke vorzugsweise niedergelegt, und tat er es fast zuviel, so daß oft eines das andere erdrückt, so wollen wir es ihm als besten Willen anrechnen, nichts unterlassen zu haben, was seiner Meinung nach diesem Lieblinge die Achtung und Liebe der Welt gewinnen könne.

Es gehörte in den Kreis der mündlichen Unterhaltung, dem Schüler alles Gelungene und Verfehlte dieses Werkes deutlich vor Augen zu halten. Kein anderes aber eignet sich so gut zur Belehrung als dieses.

Einesteils noch zu sehr im Kampfe mit der Form begriffen, um die Phantasie frei walten lassen zu können, anderntei1s zwischen alten Mustern und neuen Idealen schwankend, erfreute er sich dort an der Ruhe der Vergangenheit und der Weisheit ihrer Angehörigen, hier an der Aufregung der Zukunft und dem Mut einer kampflustigen Jugend. Daher das Unruhige, Zuckende überall; daher bricht er dort Stücke heraus, setzt sie hier wieder ein, daher spricht er dort einfach und heiter, hier wieder schwülstig und dunkel. Ein klares Selbst tritt noch nicht hervor: er steht unschlüssig auf der Schwelle zweier Zeiten.

Dieses Zweifeln zeigt sich gleichsam summarisch an jedem Ende der verschiedenen Sätze. Der ganze Charakter des ersten und letzten forderte durchaus die weiche Tonart; nun windet und krümmt er sich, in den Schluß einige hellere Durtöne zu bringen, und gibt so einen unangenehmen halben Eindruck, gegen den sich das Ohr des Komponisten nur durch vieles Spielen verhärten konnte. Umgekehrt berührt er im Adagio, wo man einen ungetrübten Durschluß verlangt, allerhand kleine Intervalle und regt von neuem auf, wo sich die Stimmung leise abdachen sollte. In solchen Fällen bedarf es nur eines Schiedsrichters wie der Hausfrau Molières[198], d. h. jemandes, der richtig und einfach empfindet, um ohne Gnade zu ändern, wo auf Kosten der Natürlichkeit durch Zierrat oder Schnörkelei gefehlt.

Es wäre leicht, mehre Beispiele solcher hypochondrischen Unsicherheit nachzuweisen. So glaube ich nicht zu irren, wenn ich den ursprünglichen Anfang des Pianofortesolos acht Takte später vermute, so auffallend stehen diese außer dem Zusammenhang des Ganzen. Vielleicht schob er sie ein, um in dem Hörer die Erinnerung an den Anfang des

H-moll-Konzertes von Hummel, seinem Lehrer, zu unterdrücken. Es gelang ihm nicht, wie man sieht, und dann ist eine zufällige Reminiszenz immer besser als eine verzweifelte Selbständigkeit. Wie leicht und schön ließ sich (vom Buchstaben B an) in G-moll ausruhen und dann in den Anfang, den wir bezeichneten, hinleiten. Das Störende dieses eingesetzten Stückes fällt ebensosehr auf, wo er es Seite 14 wiederbringt, anstatt von System 5, Takt 1 gleich in das Tutti zu springen. Offenbar tat er es an der letzten Stelle der äußeren Symmetrie halber, und so schön solche Rückbeziehungen und kleinere Formfeinheiten manchem großen Künstler gelingen, und so ätherisch sie namentlich Beethoven hinzuhauchen weiß, so muß sich der Jüngere wohl hüten, ins Kleinliche zu fallen und durch solche zierliche Verhältnisse den inneren Fluß des Ganzen zu unterbrechen.

Rechnet man solche und ähnliche Mißgriffe ab, die indes hier, wie gesagt, aus dem gutgemeinten Grund entstanden sind, auch im Kleinsten Ausgearbeitetes und Kunstmäßiges zu liefern, so bleibt noch so viel Vorzügliches übrig, daß wir nur den Künstler bedauern, dem, wie es scheint, Anregung und Anerkennung gemangelt, und der auch von diesen Worten nichts mehr hört. — Im Leben schon von seiner Heimat getrennt und auf sich angewiesen, träumte er vielleicht von jenem schwärmerischen Jünglinge, den wir Chopin nennen — und wie der Traum oft in entgegengesetzten Bildern spielt, so ist's, als drohte ihm deshalb sein alter verehrter Lehrer mit dem Finger, sich nicht abwenden zu lassen vom Glauben seiner Väter; und als er aufwachte, war das Konzert fertig.

Dir aber, Eusebius, sehe ich es beinah an den Augen an, daß du den Frühgeschiedenen dadurch zu ehren gedenkst, indem du seinen Schwanengesang denen zu hören gibst, die dich darum bitten — das heißt, recht oft.

Jonathan.

Sigismund Thalberg, großes Konzert mit Begleitung des Orchesters. W. 5.

Die Kompositionen Thalbergs sind in diesen Blättern immer mit einer besonderen Strenge besprochen worden, und nur darum, weil wir in ihm auch Kompositionstalent vermuteten, das nur in der Eitelkeit des ausübenden Virtuosen unterzugehen drohte. Diesmal entwaffnet er uns aber vollkommen. Sein Stück reicht gar nicht bis zum Standpunkt, von dem aus wir in diesem Konzertzyklus urteilen. Vielleicht bereut er jetzt selbst (das Konzert erschien vor etwa drei Jahren), daß er sich von Freunden, die allein sein glänzender Vortrag berauscht, zur

Herausgabe einer durchaus unreifen Jugendarbeit bewegen ließ. Mit diesem „Vielleicht" drücken wir zugleich einen Zweifel aus, dessen Sinn nach Thalbergs späteren Leistungen kaum zweifelhaft sein kann; denn diese bestimmen noch keineswegs zur Annahme einer solchen Reue. — Wir wissen ihn in diesem Augenblick in Paris. Der Aufenthalt dort kann seine guten und schlimmen Folgen haben — jene, weil ihm in unmittelbarer Berührung mit bedeutenderen Komponisten ohnmöglich entgehen wird, wie klein sein Ziel gegen das idealische Streben anderer, — diese, weil er in der Freude über die Lorbeerkränze, die man dort verschwenderisch um so ausgezeichnete Virtuosen hängt, den Komponisten am Ende ganz und gar in die Flucht schlägt. Wäre das letztere, so machen wir ihm darum keinen Vorwurf mehr. Genieße er immerhin auf Kosten eines unvergnüglichen Nachruhms die reizende Sterblichkeit des Virtuosenlebens, und erlasse er uns nur, in seinen Werken mehr als dieses zu erblicken. Im ersteren Fall jedoch werden wir keinen Augenblick anstehen, ihm fernerhin die Anerkennung angedeihn zu lassen, mit der wir jedes Talent, selbst wenn es auf eine Zeitlang seine edlere Abstammung verleugnet, so gern zu fördern gewohnt sind.

H. Herz, zweites Konzert mit Orchester. 74stes Werk.

Über Herz läßt sich 1) traurig, 2) lustig, 3) ironisch schreiben, oder alles auf einmal wie diesmal. Man kann kaum glauben, wie vorsichtig und scheu ich jedem Gespräche über Herz ausweiche und ihn selbst mir immer zehn Schritte vom Leibe halten würde, um ihn nicht zu stark ins Gesicht loben zu dürfen. Denn hat es, vielleicht Saphir ausgenommen, irgendjemand aufrichtig mit den Menschen und sich gemeint, so ist es Henri Herz, unser Landsmann. Was will er denn, als amüsieren und nebenbei reich werden? Zwingt er deshalb jemanden, Beethovens letzte Quartette weniger zu lieben und zu loben? Fordert er zu Parallelen mit diesen auf? Ist er nicht vielmehr der lustigste Elegant, der niemandem einen Finger krümmt als zum Spielen und höchstens seine eignen, um Geld und Ruhm festzuhalten? Und ist sie nicht lächerlich, die lächerliche Wut klassischer Philister, die mit glotzenden Augen und vorgehaltenem Spieße schon zehn Jahre lang gerüstet dastehn und sich entschuldigen, daß er ihren Kindern und Kindeskindern nicht zu nahe kommen möchte mit seiner unklassischen Musik, während jene insgeheim sich doch daran ergötzen? Hätten die Kritiker gleich beim Aufgange dieses Schwanzsternes, der so viel Redens über sich gemacht, seine Ent-

fernung von der Sonnennähe der Kunst richtig taxiert und ihm durch ihr Geschrei nicht eine Bedeutung beigelegt, an die er selbst gar nicht denken konnte, so wäre dieser künstlerische Schnupfen schon längst überstanden. Daß er aber jetzt mit Riesenschritten seinem Ende zueilt, liegt im gewöhnlichen Gang der Dinge. Das Publikum wird zuletzt selbst seines Spielzeugs überdrüssig und wirft es abgenutzt in den Winkel. Dazu erhob sich eine jüngere Generation, Kraft in den Armen und Mut, sie anzuwenden. Und wie etwa in einem gesellschaftlichen Kreis, wo vorher französische, artige Weltmännchen eine Weile das Wort geführt, plötzlich einmal ein wirklich Geistreicher eintritt, so daß sich jene verdrießlich in eine Ecke zurückziehn und die Gesellschaft aufmerksam dem neuen Gaste zuhorcht, so ist's auch, als könnte Herz gar nicht mehr so frisch parlieren und komponieren. Man fetiert ihn nicht mehr so, er fühlt sich unbequem und geniert; es will nicht mehr so klappen und klingen; er arbeitet, Jean Paulisch zu reden, mit Blechhandschuhen auf dem Klaviere, da ihm Überlegnere über die Schulter hereinsehn und jeden falschen Ton bemerken und auch übriges. Dabei wollen wir aber durchaus nicht vergessen, daß er Millionen Finger beschäftigt hat, und daß das Publikum durch das Spielen seiner Variationen eine mechanische Fertigkeit erlangt, die schon mit Vorteil auch anderweitig und zur Ausführung besserer, ja ganz entgegengesetzter Kompositionen zu nützen ist. Wie wir also überzeugt sind, daß, wer Herzsche Bravourstücke besiegen, eine Sonate von Beethoven, wenn er sie sonst versteht, um vieles leichter und freier spielen kann, als es ohne jene Fertigkeit sein würde, so wollen wir guten Mutes unsern Schülern zur rechten Zeit, obwohl selten, Echt-Herzsches zu studieren geben und, wenn ein ganzes Publikum bei den herrlichen Sprüngen und Trillern „superb“ ruft, mitausrufen: „Dies alles hat sein Gutes auch für uns Beethovener.“

Das zweite Konzert von Herz geht aus C-moll und wird denen empfohlen, die das erste lieben. Sollte an einem Konzertabende zufällig eine gewisse C-moll-Sinfonie mitgegeben werden, so bittet man, selbige nach dem Konzert anzusetzen.

F. Kalkbrenner, viertes Konzert mit Orchester. W. 127.

Zweierlei rüge ich besonders an Konzert-Konzertkomponisten (kein Pleonasmus), erstens, daß sie die Solis eher fertig machen und haben als die Tuttis, unkonstitutionell genug, da doch das Orchester die Kammern vertritt, ohne deren Zustimmung das Klavier nichts unternehmen

darf. Und warum nicht beim ordentlichen Anfang anfangen? Ist denn unsere Welt am zweiten Tage erschaffen worden? Und ist's nicht überhaupt schwerer, einen zerrissenen Faden wieder aufzunehmen (namentlich musikalische, die so fein, daß jeder Knoten herauszufinden mit kritischen Fühlhörnern), als ihn ruhig fortzuziehn? Es gilt aber eine Wette, daß Hr. Kalkbrenner seine Einleitungs- und Mitteltuttis später erfunden und eingeschoben habe, und es ist Grund da, daß sie gewonnen wird. Zweitens aber rüge ich die Modulation

7♭	5
5	3

X-dur nach X + I-dur*,

zu der sich namentlich jüngere Komponisten flüchten, wenn sie nicht recht wissen, wie weiter, und die sie gewöhnlich so anwenden, daß, wenn es in der ersten Hälfte dieses Übergangs kraus und stark auf und nieder gegangen, in der andern plötzlich leise wie überirdische Töne zu flüstern anfangen, welche Überraschung wir uns wohl einmal gefallen lassen und sie den HH. Döhler[199], Thalberg, die sie zu Dutzenden anbringen, zugute halten, niemals aber einem Maëstro wie Kalkbrenner, der Anspruch auf den Beinamen eines feinsten Weltmanns macht und durchaus auf neue Überraschungen sinnen muß. Nach gewissen Kleinigkeiten aber, die viele für zu gering halten, um sich darin zu verstellen, kann man auf den ganzen Menschen schließen, und daher weiß ich auch bei einem, der mir mehre Male so moduliert, im Augenblick, wo er hingehört. —

Sagte ich überhaupt, daß ich je ein großer Verehrer der Kompositionen Kalkbrenners gewesen, so wäre es unwahr; ebensowenig wie ich leugne, daß ich sie [in jüngeren Jahren] zu vielen Zeiten gerne gehört und gespielt und namentlich seine ersten, munteren, wirklich musikalischen Jugendsonaten, nach denen sich Ausgezeichnetes für die Zukunft erwarten ließ, und wo sich noch nichts von dem gemachten Pathos und einem gewissen affektierten Tiefsinne findet, der uns seine späteren

---

* Mit X bezeichnen wir allgemein einen Grundton, mit dem nebenstehenden X + I den Baßton der ersten Stufe aufwärts; Dur und Moll bestimmen die Art der Tonleiter. Die Zahlen darüber nennen die Intervalle der Akkorde; die nebenstehenden ♯ erhöhen, die ♭ erniedrigen. Wäre also

7♭	7♭	5	5
5	5	3	3

X = C, so wäre X + I = Des.

G. Weber (irre ich nicht) hat etwas Ähnliches in seiner Theorie vorgeschlagen.

größeren Kompositionen verleidet. Jetzt, wo sich der Umfang seiner Leistungen genau bestimmen läßt, sieht man deutlich, daß das D-moll-Konzert seine höchste Blüte war, das Stück, wo alle Lichtseiten seines freundlichen Talents durchgebrochen, aber auch die Grenze, wo ihn, wenn er darüber hinaus wollte, sein Stern verließ. Anerkennungswert bleibt es immer, daß er, wenn auch vielleicht die Kraft, doch den Mut nicht verlor, einige Schritte vorwärts zu ringen. Und wir begegnen hier dem seltenen Falle, daß ein älterer bekannter Komponist einem jüngeren nachzufliegen versucht. Wir sehen nämlich im vorliegenden Konzert unverkennbar den Einfluß der jungen romantischen Welt, die Kalkbrennern aus der Schule lief, ihn selbst aber wie zweifelhaft an einem Kreuzweg, ob er auf der alten Bahn mit den erworbenen Kränzen weiterziehn oder auf der anderen neue erkämpfen solle. Dort lockt ihn das Bequeme und Gewohnte, hier der feurige Zuruf, den die Romantischen erfahren. Ganz seinem vermittelnden Charakter gemäß wirft er sich aber nicht zu stark in die neue Sphäre, gleich als ob er erst das Publikum probieren wolle, was es dazu meine. Ist dieses nun wie wir, so muß es sich bekennen, daß ein ästhetisches Unglück daraus entstanden. Man denke sich nur den eleganten Kalkbrenner, die Pistole vor dem Kopf, wie er ein »con disperazione« in seine Klavierstimme schrieb — oder verzweiflungsvoll in der Nähe eines Abgrunds, wenn er drei Posaunen zum Adagio nimmt. Es geht nicht, es steht ihm nicht; er hat kein Talent zur romantischen Frechheit, und wenn er sich eine diabolische Maske vorbände, man würde ihn an den Glacéhandschuhen kennen, mit denen er sie hält. Doch geben wir zu, daß nur die ersten Sätze in dieses Bild passen; im dritten wird er wieder ganz er selbst und zeigt sich wieder in seiner natürlichen Virtuosenliebenswürdigkeit, die wir so sehr an ihm schätzen. Halte er also seinen alten wohlverdienten Ruf als einer der geschicktesten, meisterlich für Finger und Hand arbeitenden Klaviertonsetzer, der mit leichten Waffen so glücklich umzugehen weiß, so fest, als er kann — und erfreue er uns immerhin von neuem mit seinen blitzenden Trillern und fliegenden Triolen, — wir schlagen sie weit höher an als seine vierstimmigen fugierten Takte, falsch sehnsüchtigen Vorhalte usw.[200]

F. Ries, neuntes Konzert mit großem Orchester. W. 177.

Auch Napoleon verlor seine letzten Schlachten; aber Arcole und Wagram strahlen über. Ries hat ein Cis-moll-Konzert geschrieben und

kann ruhig auf seinen Lorbeeren schlafen. Was ist es aber, was in älteren, d. h. in älteren Mannesjahren geschriebenen Werken, trotz des Nachlasses der Phantasie und der Kunstnatur, wenn er sich in ihnen zeigt, noch immer so wohltut und beglückt? Es ist die Feier der Meisterschaft, die Ruhe nach Kampf und Sieg, wo man keinen mehr zu bestehn und zu erringen braucht. In diesem Sinne schließt sich dies neunte Konzert seinen Vorgängern an. Wir treffen darin in keiner Hinsicht auf Vorschritte, weder des Komponisten und noch weniger des Virtuosen. Dieselben Gedanken wie früher, ihr nämlicher Ausdruck, alles fest und klar, als könne es nicht anders sein; keine Note zu wenig; Guß des Ganzen, Harmonie, Grundidee, Musik. — Über solche Werke läßt sich so schwer und so wenig sprechen wie über den blauen Himmel, der mir eben durch das Fenster hereinsieht, daher wir die Teilnehmenden, welche dies eben lesen, von demselben Auge angesehn wünschen, damit sie die Vergleichungspunkte zwischen dem Konzert eines alten Meisters und jener blauen ruhigwogenden Fläche so schnell treffen wie wir.

W. Taubert, Konzert mit Begleitung des Orchesters. W. 18.

„Wollte jemand an diesem Konzert durchaus mäkeln, so könnte er höchstens sagen, daß ihm nichts fehlte als die Fehler der neusten Zeit", so ungefähr drückte sich ein Mann aus, der im Oktober 1833 die Gewandhaustreppen hinunterging, als eben Hr. Taubert sein Konzert zu Ende gespielt. Ich kann gar nicht sagen, wie sehr ich mich an jenem Abend an diesem Stück ergötzt und dem Mäkler aufsässig war, auf den das Konzert keinen Eindruck gemacht als den bedauerlichen, daß es nicht schlechter ausgefallen. Als ich aber jene Worte genauer überlegte, so fand ich schon einen Sinn dahinter, worüber weiter unten.

Sollte nun das Lob, was ich wie aus Füllhörnern über diese Musik schütten möchte, noch nicht lobend genug ausfallen, so hat der Verleger die einzige Schuld, der mir nicht die Partitur geliehn, worum ich ihn doch bat (— er besitzt sie nämlich nicht). Ohne diese darüber zu richten, hieße wie über ein Ehebündnis sprechen, dessen eine Hälfte man nur kennt, so innig sind in ihr Orchester und Pianoforte vermählt. Was indes aus einzelnen Stimmen zu holen, halte ich in der Phantasie treulich zusammen. An alle Komponisten richte ich aber von neuem die Bitte, zu bedenken, daß man sich nicht immer ein begleitendes Orchester herzaubern könne, daß sie also in ihrer herrlichen Konzertstimme über die trefflichen Stellen, wo allein das Orchester der Sache den Ausschlag

gibt, ein System mit einer Kleinpartitur anfertigen möchten, damit man ohne Zerstückelung genießen könne. Jetzt aber an das Konzert selbst!

Allegro, E-dur, $^6/_8$-Takt, Hörnerklänge von weitem, — wen zieht's dabei nicht gleich hinaus in die Ferne und tief hinein in die grünen Wälder! Wer Jägers Lust und Leben (wie es etwa Hoffmann einzig genug in den »Teufelselixieren« malt) in der Musik kennen lernen will, findet's hier und von Romantik nicht mehr als ein paar sehnsüchtige blaßblaue Streifen unten am Waldesfuß. Was Dunkleres aber über dem Andante schweben möchte, ist nicht etwa Schmerz über diese oder jene bürgerliche Begebenheit, sondern recht liebe allgemeine Wehmut, wie sie uns zur Dämmerung in das Herz einschleichen will. Der letzte Satz endlich ist eigentlich nur der Schluß des ersten und das Moll kaum mehr als ein verschleiertes Dur, bis dieses allein durchbricht licht und rosig. Unverblümt zu reden, das Konzert heiße ich eins der vorzüglichsten. Und wenn sogenannte Klassische herangerückt kommen und über Verfall der Musik in neuster Zeit schreien, uns ein Mozartsches Konzert entgegenhalten und keuchen, das sei klar und herrlich, woran noch gar niemand gezweifelt, dann sind solche Taubertsche Konzerte gut, die erste Wut zu stillen und mit höchster Kaltblütigkeit an ihnen den Beweis zu führen, daß man noch komponieren könne und erfinden. Denn vom älteren Standpunkt aus besehn — was könnte man dem Konzerte vorwerfen? Ist es ausgewachsen in der Form, unnatürlich, verworren, zerrissen — die beliebten Worte der Klassischen, wenn sie etwas nicht gleich verstehen — und besitzt das Konzert, außer der vielgepriesenen Ruhe und Klarheit, nicht noch ganz andere Eigenschaften, die wir in älteren nur hie und da vereinzelt finden, z. B. poetische Sprache, Besonderheit der Situation, Zartheit der Kontraste, Verflechtung der Fäden und eine Orchesterbegleitung voll Sprache und Leben? Sehen wir aber vom neuen und neusten Standpunkt aus, so kommen wir jetzt auf die „fehlenden Fehler" des Gewandhausmannes. Wir denken, er meinte so. Wir wissen alle, Diamanten stehen höher im Wert als z. B. Bänder, eine tüchtige Komposition höher als z. B. eine von Auber. „Nur alles zur Zeit, alles am Ort", sagte unser Dorfküster Wedel mit der großen aufgeschlagenen Partitur[201] vor sich. Mit einem Konzerte soll eine hundertköpfige Menge erfreut, womöglich entzückt werden, die wiederum ihrerseits den Virtuosen mit Beifall entzücken soll. Offenbar tun nun namentlich die Franzosen im Gebrauch pikanter Reizmittel und in immer-

währender Aufbietung, neue zu erfinden, zu viel des Schlimmen, wir Deutschen aber zum Schaden des Virtuosen, der doch auch leben will, im Durchschnitt zu wenig des Guten. In dieser Hinsicht greifen wir nicht sowohl das vorliegende Konzert, als das ganze Prinzip einiger Tonsetzer, deren Stammsitz namentlich Berlin zu sein scheint, an, welche den Virtuosenunfug dadurch zu dämpfen meinen, wenn sie gewisse altbackene Formeln und Redensarten, als wär' es Wunder was, vorbringen[202]. Wollen wir Konzertkomponisten aber unsern Altvordern bis auf Zopf und Perücke es in allem nachtun und in billiger Berücksichtigung neuerer Bedürfnisse auch etwas Neues dazu, wenn es sonst gut — und seien wir überzeugt, daß ein Genie, wie das eines Mozart, heute geboren, eher Chopinsche Konzerte schreiben würde als Mozartsche. Um auf unsern ehrenwerten Komponisten zu kommen, so fehlt seinen Erfindungen hier und da das Neue und Reizendpikante. Der Himmel bewahre, daß wir ihn zu etwas machen wollten, was nicht in ihm liegt, zu einem Grazioso usw.; aber er wird uns verstehn, wenn wir z. B. das Passagenwerk, mit dem er seine Gedanken umhüllt, feiner herausgesucht, nicht so nach dem alten Schlage wünschten, und wenn wir ähnlichen Themas wie dem ersten zum letzten Satz, so vorzüglich es sich zur Bearbeitung schickt, etwas Unmodisches und dazu Steiffreundliches vorwerfen, was ein glänzendes Konzertpublikum nicht mehr goutieren will. Wie es ist, kann es nicht geändert werden; möge er nur bedenken, daß man gewissen Anforderungen und Wünschen der Zeit sehr wohl genügen könne, ohne sich dadurch etwas von seiner Künstlerwürde zu vergeben. — Zum Schlusse noch etwas. So unpassend es mir immer geschienen, in Erzeugnissen weit gediehener Talente auf Reminiszenzen oder Ähnlichkeiten mit andern gleichzeitigen aufmerksam zu machen, so ist doch die Verwandtschaft des Konzerts von Taubert mit dem von Mendelssohn (in G-moll) zu auffallend und interessant, als daß dieses übergangen werden dürfte. Geistig zwar spielen sie auf völlig verschiedenen Terrains (und dies ist wohl der Grund, weswegen ihre Ähnlichkeiten nicht beleidigen); äußerlich aber fallen sie in den entscheidendsten Momenten so genau zusammen, daß, wenn nicht eine nachringende Nebenbuhlerschaft, so doch gewiß eine gegenseitige Kenntnis ihrer Arbeiten während derselben zu vermuten steht, so jedoch, daß Mendelssohn meistens immer ein paar Schritte weiter vorgerückt war, weshalb sich der andere sputen mußte, einen so rüstigen Vorläufer einzuholen, und weshalb vielleicht auch sein Stück etwas Bündigeres und Eiligeres bekommen.

Als jene Hauptmomente bezeichnen wir aber 1) das Auftreten des Tuttis mit dem ganzen Thema a*, 2) den Trugkadenztriller b, 3) das Hinleiten in das Thema am Schluß des ersten Teiles c, 4) die Vorbereitung des Mittelsatzes d, die bei Taubert zart und flüssig, bei Mendelssohn schroffer, aber auch effektvoller. Im Andante dominiert bei Mendelssohn das Violoncell, bei Taubert die Hoboe; beide sind von ausgezeichneter Schönheit; beide verlieren sich in die Ferne. Beide ruhen eine Pause e; beide fangen den letzten Satz rezitativisch an, deren Themas sich weniger den Noten nach als ihrem Charakter und hauptsächlich in der Art ihrer Verarbeitung im kleinen ähnlich sind. Beide bringen in ähnlicher Haltung einen leisen Gedanken aus einem früheren Satz f, beide gleich wirkungsvoll. Beide schließen einerlei.

Nenne man das Zufall, Sympathie oder sonstwie, so bleibt trotzdem Tauberts Konzert ein, wie wir zum sechstenmal wiederholen, so vortreffliches und in sich selbständiges Werk, daß selbst L. Berger, der frühere Lehrer dieser jungen Meister (der uns, beiläufig gesagt, auch noch ein paar Konzerte schuldig ist), freudig zweifelhaft sein müßte, wem die Ehrenstelle rechts oder links gebühre. Und so laßt uns dasselbe tun und zu unsern |guten|[203] Klavierkonzerten die Titel dieser beiden in gleiche Schönheitslinie setzen.

John Field, siebentes Konzert mit Begleitung des Orchesters.

Die beste Rezension wäre, der Zeitschrift 1000 Exemplare [des Konzertes] für ihre Leser beizulegen, und freilich eine teure. Denn ich bin ganz voll von ihm und weiß wenig Vernünftiges darüber zu sagen als unendliches Lob. Und wenn Goethe meint, wer lobe, stelle sich gleich, so soll auch er recht haben wie immer — und ich will mir von jenem Künstler gerne Augen und Hände binden lassen und damit nichts ausdrücken, als daß er mich ganz gefangen, und daß ich ihm blind folge. Nur wenn ich ein Maler wäre, würde ich zu rezensieren mich unterstehn (etwa durch ein Bild, wo sich eine Grazie gegen einen Satyr wehrt), — und wenn ein Dichter, nur in Lord Byronschen Stanzen reden, so englisch

* a)	Mendelssohn	S. 5	System 4.	Taubert	S. 3	System 4.
b)	„	„ 11	„ 2.	„	„ 6	„ 7.
c)	„	„ 14	„ 5.	„	„ 9	„ 2.
d)	„	„ 15		„	„ 9	
e)	„	„ 18	Schluß.	„	„ 15	Schluß.
f)	„	„ 29	System 2.	„	„ 23	System 2.

(im Doppelsinn) finde ich das Konzert. — Die Originalpartitur liegt vor mir aufgeschlagen, man sollte sie sehn! — gebräunt, als hätte sie die Linie passiert — Noten wie Pfähle — dazwischen aufblickende Klarinetten — dicke Querbalken über ganze Seiten weg — in der Mitte ein Mondschein-Notturno „aus Rosenduft und Lilienschnee gewoben", bei dem mir der alte Zelter einfiel, der in einer Stelle der »Schöpfung« den Aufgang des Mondes sah und dabei stereotypisch sich die Hände reibend selig sagte: „Der kömmt 'mal auf die Strümpfe" — und dann wieder ein NB mit ausgestrichenen Takten und drüber mit langen Buchstaben »cette page est bonne«, — ja freilich ist alles bon und zum Küssen und namentlich du, ganzer letzter Satz in deiner göttlichen Langweiligkeit, deinem Liebreiz, deiner Tölpelhaftigkeit, deiner Seelenschönheit, zum Küssen vom Kopf bis auf die Zehe. Fort mit euren Formen- und Generalbaßstangen! Eure Schulbänke habt ihr erst aus dem Zedernholz des Genies geschnitzt und nicht einmal; tut eure Schuldigkeit, d. h. habt Talent; seid Fielde, schreibt was ihr wollt; seid Dichter und Menschen, ich bitt' euch[204]!

J. Moscheles, fünftes Konzert mit Orchester. W. 87. Sechstes Konzert (Concert fantastique) mit Orchester. W. 90.

Das Alphabet des Tadels hat Millionen Buchstaben mehr als das des Lobes, daher auch diese Kritik kurz und klein im Verhältnisse zur Vorzüglichkeit der beiden Konzerte. Wir haben sie viele Male von ihrem Meister selbst gehört und dabei von neuem die Erfahrung gemacht, daß niemand, auch nicht der geübteste, gebildetste Musiker nach bloßem Hören sich ein durch und durch treffendes Urteil zutrauen dürfte. Vielleicht lag es auch an dem, wie bekannt, sehr ruhigen und gemessenen Vortrage des Komponisten, daß diese Werke, die doch ebenso wie seine früheren und nur dunklere Funken sprühen, nicht so packten, als sie von einem Begeisterten gespielt es allerdings müßten. Es dünkt uns, manche Kompositionen phantastischer Art gewönnen und wirkten durch eine gewisse Derbheit im Vortrage weit schneller als durch modische Sauberkeit und Glätte der Virtuosität, wie man sie z. B. den übrigens gar nicht genug zu preisenden Gebrüdern Müller bei ihrem Spiele einzelner Beethovenscher Quartette vorwarf. Die letzteren Kompositionen von Moscheles entkleiden sich aber zum Kunstvorteil immer mehr des äußerlichen Prunkes und verlangen, sollen sie fassen und gefaßt werden, vorzüglich einen musikalischen Menschen, der ein

Gemälde herzustellen versteht, wo sich das Kleine dem höheren Ganzen unterordnen muß. Daß trotzdem der Virtuose in ihnen vollauf findet, sich zu zeigen und zu imponieren, ist ein Vorzug mehr, den wenig andere in solch weisem Maße teilen.

Wir glauben in der Kunstbildung dieses Meisters drei Perioden mit Bestimmtheit bezeichnen zu können. In die erste, etwa vom Jahr 1814—20, fallen die Alexander-Variationen, das Konzert in F und einiges aus dem in Es. Es war die Zeit, wo das Wort „brillant" in Schwung kam und sich Legionen von Mädchen in Czerny verliebt hatten. Auch Moscheles blieb nicht zurück mit Brillanten, nur daß er, seiner Bildung gemäß, feiner geschliffene zur Schau stellte; der bessere Musiker ward aber im ganzen von dem angestaunten kühnen Virtuosen verdunkelt. Mit der vierhändigen Es-dur-Sonate geht er zur zweiten Periode über, wo sich Komponist und Virtuos mit gleicher Stärke die Hand zum Bündnis reichen, — die Blütenzeit, in der das G-moll-Konzert und die Etüden entstanden, zwei Werke, durch die allein er sich der Reihe der ersten Klaviertonsetzer [der Gegenwart] anschließt. Die Brücke zur dritten Periode, wo die poetische Tendenz der Komposition völlig zu überwiegen anfängt, bildet das fünfte Konzert in C und das erste bedeutendste Werk in ihr das „phantastische". Wenn wir diese zwei romantisch nennen, so ist damit die zauberische dunkle Beleuchtung gemeint, die über ihnen lagert, und von der wir nicht wissen, ob sie von den Gegenständen selbst ausgeht oder von wo anders her. Einzelne Stellen, wo der romantische Lichtduft am stärksten hervordränge, mit Händen greifen kann man nicht; aber man fühlt überall, daß er da ist, namentlich im seltenen E-moll-Adagio des fünften Konzerts, das in einem beinahe kirchlichen Charakter gar mild zwischen den andern Sätzen steht, welche letztere mehr praktisch und feurig, und interessant, wo man hin[ein]greift. — Ein echter musikalischer Kunstsatz hat immer einen gewissen Schwerpunkt, dem alles zuwächst, wohin sich alle Geistesradien konzentrieren. Viele legen ihn in die Mitte (die Mozartsche Weise), andere nach dem Schluß (die Beethovens). Aber von seiner Gewalt hängt die Totalwirkung ab. Wenn man vorher gespannt und gepreßt zugehört, so kommt dann der Augenblick, wo man zum erstenmal aus freier Brust atmen kann: die Höhe ist erstiegen und der Blick fliegt hell und befriedigt vor- und rückwärts. So ist das in der Mitte des ersten Satzes an der Stelle*,

* Seite 16 zu Anfang.

wo das Orchester mit dem Hauptmotiv einfällt: man fühlt, wie sich der eigentliche Gedanke endlich Luft gemacht und der Komponist gleichsam mit voller Stimme ausruft: „Das habe ich gewollt." Im letzten Satz liegt dieser Moment, aber weniger vorbereitet, da, wo die Violinen zu fugieren anfangen, das Orchester das Thema kurz feststellt und das Klavier es wiederholt. Überhaupt humoristisch will er gar nicht in so stufenweisen Übergängen, wie es ersten ernsten Sätzen zukommt, zum Ziel führen und blickt mit keckem Auge auf und nieder. Sehr Moschelesisch ist alles: Moscheles zumal besitzt gewisse Stileigenheiten, bei denen man, wenn man sie selbst einzeln herausspielte, nur auf ihn raten könnte*. Doch wünschten wir die Baßakkorde zum ersten Thema in anderer Lage (in der der Dezime) und die folgende Melodie (System 3, Takt 3) vielleicht eine Oktave tiefer; durch das engere Zusammenhalten der Harmonie würden diese Stellen tonreicher.

Das phantastische Konzert besteht aus vier, ohne Pausen aneinandergeschlossenen Sätzen in verschiedenen Zeitmaßen. Gegen die Form haben wir uns schon früher erklärt. Scheint es auch nicht unmöglich, in ihr ein wohltuendes Ganzes zu erzeugen, so ist die ästhetische Gefahr zu groß gegen das, was erreicht werden kann. Allerdings fehlt es an kleineren Konzertstücken, in denen der Virtuose den Allegro-, Adagio- und Rondo-Vortrag zugleich entfalten könnte. Man müßte auf eine Gattung sinnen, die aus einem größeren Satz in einem mäßigen Tempo bestände, in dem der vorbereitende Teil die Stelle eines ersten Allegros, die Gesangstelle die des Adagios und ein brillanter Schluß die des Rondos verträten. Vielleicht regt die Idee an, die wir freilich am liebsten mit einer eignen außerordentlichen Komposition wahr machen möchten. — Der Satz könnte auch für Pianoforte allein geschrieben sein. —

Abgesehn also von der Form enthält das phantastische Konzert rechte Musik für das Haus, ist tüchtig überall, originell, durch sich selbst gültig und trotz der etwas schwankenden Formen von voller Wirkung. Mit dem Orchester zusammen stellt es sich als ein geistvolles Wechselspiel dar, wo fast jedes Instrument einen Teil an der Sache hat, etwas mitzusagen und zu bedeuten. Am meisten gefällt uns nach dem ersten Satz das Andante in seiner antik-romantischen Weise, weniger das folgende Verbindungsstück, das die Gedanken aus dem ersten Satz etwas ge-

* Seite 18, System 5 zu 6, S. 29, letztes System, S. 31. Ein Scharfsichtiger würde leicht das Charakteristische verschiedener Komponisten in kleinen Beispielen einzelner Takte zeigen können.

zwungen wiederbringt. Das Hauptthema des letzten hat Ähnlichkeit mit dem der Ouvertüre zur »Jungfrau von Orleans«, was wir anführen, damit sich andere nicht wie wir zu besinnen brauchen, wo sie die Stelle schon einmal gehört. Das zweite naive Thema, das die linke Hand zum Triller der rechten spielt, könnte ebensogut von Bach sein. Das Ganze schließt, wie Meister der Kunst pflegen, als könne es noch lange fortdauern.

Mit wahrer Freude sehen wir dem neuen »pathetischen Konzert« dieses Künstlers entgegen und dann auch einem neuen Zyklus von Etüden, worum wir schon früher baten[205].

F. Chopin, erstes Konzert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. W. 11.
Von demselben, zweites Konzert für das Pianoforte mit Orchester. W. 21.

1.

Sobald ihr überhaupt Widersacher findet, junge Künstler, so wollet euch dieses Zeichens eurer Talentkraft freuen und diese für umso bedeutender halten, je widerhaariger jene. Immerhin bleibt es auffallend, daß in den sehr trocknen Jahren vor 1830, wo man dem Himmel um jeden bessern Strohhalm hätte danken sollen, selbst die Kritik, die freilich immer hintennach kommen wird, wenn sie nicht von produktiven Köpfen ausgeht, noch lange mit der Anerkennung Chopins achselzuckend anstand, ja daß einer[206] sich zu sagen erkühnte, Chopins Kompositionen wären nur zum Zerreißen gut. Genug davon. Auch der Herzog von Modena hat Louis Philipp noch nicht anerkannt, und steht der Barrikadenthron auch nicht auf goldnen Füßen, so doch sicher nicht des Herzogs halber. Sollte ich vielleicht hier beiläufig einer berühmten Pantoffelzeitung[207] erwähnen, die uns zuweilen, wie wir hören (denn wir lesen sie nicht und schmeicheln uns, hierin einige wenige Ähnlichkeit mit Beethoven zu besitzen — siehe Beethovens Studien, von Seyfried herausgegeben —), die uns also zuweilen unter der Maske anlächeln soll mit sanftestem Dolchauge und nur deshalb, weil ich einmal zu einem ihrer Mitarbeiter, der etwas über Chopins »Don Juan«-Variationen geschrieben, lachend gemeint, er, der Mitarbeiter, habe wie ein schlechter Vers ein paar Füße zuviel, die man ihm gelegentlich abzuschneiden beabsichtige! — Sollte ich mich heute, wo ich eben vom Chopinschen F-moll-Konzerte komme, dessen erinnern? Bewahre. Milch gegen Gift, kühle blaue Milch! Denn was ist ein ganzer Jahrgang einer musikalischen Zeitung gegen ein Konzert von Chopin? Was Magisterwahnsinn gegen dichte-

rischen? Was zehn Redaktionskronen gegen ein Adagio im zweiten Konzert? Und wahrhaftig, Davidsbündler, keiner Anrede hielt' ich euch wert, getrautet ihr euch nicht, solche Werke selbst zu machen, als über die ihr schreibt, einige ausgenommen, wie eben dies zweite Konzert, an das wir sämtlich nicht hinankönnen, oder nur mit den Lippen, den Saum zu küssen. Fort mit den Musikzeitungen! Ja Triumph und letzter Endzweck einer guten müßte sein (worauf auch schon viele hinarbeiten), wenn sie es so hoch brächte, daß sie niemand mehr läse aus Ennui, daß die Welt vor lauter Produktivität nichts mehr hören wollte vom Schreiben darüber; — aufrichtiger Kritiker höchstes Streben, sich (wie sich auch manche bemühen) gänzlich überflüssig zu machen; — beste Art, über Musik zu reden, die, zu schweigen. Lustige Gedanken sind das eines Zeitungsschreibers, — die sich nicht einbilden sollten, daß sie die Herrgotts der Künstler, da diese sie doch verhungern lassen könnten. Fort mit den Zeitungen! Kömmt sie hoch, die Kritik, so ist sie immer erst ein leidlicher Dünger für zukünftige Werke; Gottes Sonne gebiert aber auch ohne dies genug. Noch einmal, warum über Chopin schreiben? Warum Leser zur Langweile zwingen? Warum nicht aus erster Hand schöpfen, selbst spielen, selbst schreiben, selbst komponieren? Zum letztenmal, fort mit den musikalischen Zeitungen, besonderen und sonstigen!

Florestan.

2.

Ginge es dem Tollkopf, dem Florestan nach, so wäre er imstande, obiges eine Rezension zu nennen, ja mit selbiger die ganze Zeitung zu schließen. Bedenke er aber, daß wir noch eine Pflicht gegen Chopin zu erfüllen haben, über den wir noch gar nichts in unsern Büchern aufgezeichnet, und daß uns die Welt unsere Sprachlosigkeit aus Verehrung am Ende gar für etwas anderes auslegen möchte. Denn wenn eine Verherrlichung durch Worte (die schönste ist ihm schon in tausend Herzen zuteil worden) bis jetzt ausgeblieben, so suche ich den Grund einesteils in der Ängstlichkeit, die einen bei einem Gegenstande befällt, über dem man am öftesten und liebsten mit seinen Sinnen verweilt, daß man nämlich der Würde des Vorwurfs nicht angemessen genug sprechen, ihn in seiner Tiefe und Höhe nicht allseitig ergreifen könnte, — anderenteils in den innern Kunstbeziehungen, in denen wir zu diesem Komponisten zu stehen bekennen; endlich aber unterblieb sie auch, weil Chopin in seinen letzten Kompositionen nicht einen anderen, aber einen höheren Weg ein-

zuschlagen scheint, über dessen Richtung und mutmaßliches Ziel wir erst noch klarer zu werden hofften, auswärtigen geliebten Verbündeten davon Rechenschaft abzulegen....

Das Genie schafft Reiche, deren kleinere Staaten wiederum von höherer Hand unter die Talente verteilt werden, damit diese, was dem ersteren in seiner tausendfach angesprochenen und ausströmenden Tätigkeit ohnmöglich, im einzelnen organisieren, zur Vollendung bringen. Wie vordem z. B. Hummel der Stimme Mozarts folgte, daß er die Gedanken des Meisters in eine glänzendere fliegende Umhüllung kleidete, so Chopin der Beethovens. Oder ohne Bild: wie Hummel den Stil Mozarts dem einzelnen, dem Virtuosen zum Genuß im besonderen Instrumente verarbeitete, so führte Chopin Beethovenschen Geist in den Konzertsaal.

Chopin trat nicht mit einer Orchesterarmee auf, wie Großgenies tun; er besitzt nur eine kleine Kohorte, aber sie gehört ihm ganz eigen bis auf den letzten Helden.

Seinen Unterricht aber hatte er bei den Ersten erhalten, bei Beethoven, Schubert, Field. Wollen wir annehmen, der erste bildete seinen Geist in Kühnheit, der andere sein Herz in Zartheit, der dritte seine Hand in Fertigkeit.

Also stand er ausgestattet mit tiefen Kenntnissen seiner Kunst, im Bewußtsein seiner Kraft vollauf gerüstet mit Mut, als im Jahre 1830 die große Völkerstimme im Westen sich erhob. Hunderte von Jünglingen warteten des Augenblicks: aber Chopin war der ersten einer auf dem Wall oben, hinter dem eine feige Restauration, ein zwergiges Philisterium im Schlafe lag. Wie fielen da die Schläge rechts und links, und die Philister wachten erbost auf und schrien: „Seht die Frechen!" Andere aber im Rücken der Angreifenden: „Des herrlichen Mutes!"

Dazu aber und zum günstigen Aufeinandertreffen der Zeit und der Verhältnisse tat das Schicksal noch etwas, Chopin vor allen anderen kenntlich und interessant zu machen, eine starke originelle Nationalität, und zwar die polnische. Und wie diese jetzt in schwarzen [Trauer]gewändern geht, so ergreift sie uns am sinnenden Künstler noch heftiger. Heil ihm, daß ihm das neutrale Deutschland nicht im ersten Augenblick zu beifällig zusprach, und daß ihn sein Genius gleich nach einer der Welthauptstädte entführte, wo er frei dichten und zürnen konnte. Denn wüßte der gewaltige selbstherrschende Monarch im Norden, wie in Chopins Werken, in den einfachen Weisen seiner Mazurkas, ihm ein

gefährlicher Feind droht, er würde die Musik verbieten. Chopins Werke sind unter Blumen eingesenkte Kanonen.

In dieser seiner Herkunft, im Schicksale seines Landes ruht so die Erklärung seiner Vorzüge, wie auch die seiner Fehler. Wenn von Schwärmerei, Grazie, wenn von Geistesgegenwart, Glut und Adel die Rede ist, wer dächte da nicht an ihn, aber wer auch nicht, wenn von Wunderlichkeit, kranker Exzentrizität, ja von Haß und Wildheit!

Solch Gepräge der schärfsten Nationalität tragen sämtliche frühere Dichtungen Chopins.

Aber die Kunst verlangte mehr. Das kleine Interesse der Scholle, auf der er geboren, mußte sich dem weltbürgerlichen zum Opfer bringen, und schon verliert sich in seinen neueren Werken die zu spezielle sarmatische Physiognomie, und ihr Ausdruck wird sich nach und nach zu jener allgemeinen idealen neigen, als deren Bildner uns seit lange die himmlischen Griechen gegolten, so daß wir auf einer andern Bahn am Ende uns wieder in Mozart begrüßen.

Ich sagte: „Nach und nach"; denn gänzlich wird und soll er seine Abstammung nicht verleugnen. Aber je mehr er sich von ihr entfernt, um so mehr seine Bedeutung für das Allgemeine der Kunst zunehmen wird.

Sollten wir uns über die Bedeutung, die er zum Teil schon gewonnen, in Worten in etwas erklären, so müßten wir sagen, daß er zur Erkenntnis beitrage, deren Begründung immer dringlicher scheint: ein Fortschritt unserer Kunst erfolge erst mit einem Fortschritt der Künstler zu einer geistigen Aristokratie, nach deren Statuten die Kenntnis des niederen Handwerks nicht bloß verlangt, sondern schon vorausgesetzt, und nach denen niemand zugelassen würde, der nicht so viel Talent mitbrächte, das selbst zu leisten, was er von anderen fordert, also Phantasie, Gemüt und Geist[208 V], — und dies alles, um die höhere Epoche einer allgemeinen musikalischen Bildung herbeizuführen, wo über das Echte ebensowenig ein Zweifel herrsche, wie über die mannigfaltigen Gestalten, in denen es erscheinen könnte, unter musikalisch aber jenes innere lebendige Mitsingen, jene tätigwerdende Mitleidenschaft, jene Fähigkeit des schnellen Aufnehmens und Wiedergebens zu verstehen sei, damit in der Vermählung der Produktivität und Reproduktivität zur Künstlerschaft den höheren Zielen der Kunst immer näher gekommen werde[209]. Eusebius.

III.

Trios.

Der Zufall will's, daß ich am ersten Tage des neuen Halbjahrgangs meine Leser, wenn auch nicht in einen Rosenhain zu führen habe — wie sollte man dann ein Beethovensches heißen! — so doch zu einem

Trio von J. Rosenhain, für Pianoforte, Violine und Violoncello. W. 2.

Nehme man die Tonart E-moll, den verschränkten Dreivierteltakt, denke sich am Flügel einen feurigen Spieler und zwei leise begleitende, verstehende Freunde und gieße über das Bild etwas Morgenrot, und man hat eines vom Trio. Es gefällt mir durchweg in der Anlage wie im Ausbau; ja ich möchte den Komponisten den Mendelssohnschen Charakteren, die den Sieg über die Form schon im Mutterschoß errungen, beizählen, und ich hoffe, er täuscht uns nicht in unseren Erwartungen über sein künftiges Künstlerwirken, das überall Freude und Leben verbreiten müsse. Gibt es nämlich sicher unter dem jugendlichen Nachwuchs manche Höherstrebende und Fliegende, so selten gewiß einen, der ihm ähnlich mit solcher Kraft wie Bescheidenheit, was er in sich aufgenommen, nach außen zu bringen wüßte; „in sich aufgenommen" aber sag' ich; denn allerdings treffen wir in dem Trio auf keinen seltenen Zustand, keinen groß-eigentümlichen Stil, stets aber auf Allgemein-Gültiges und Echt-Menschliches; es ist eine musterhafte Studie nach den besten Meistern: überall Liebe zur ergriffenen Kunst, Talent, ja Weihe. Dies tut wohl und soll anerkannt werden.

Am musikalischsten bewegt sich der erste Satz; hier fügt sich ziemlich alles glücklich und organisch aneinander. Manches glaubt man schon, namentlich im Beethoven und Ries, gesehen zu haben; doch fällt es nicht so auf, daß man es buchstäblich nachweisen könnte. Der Gesang des Satzes ist meistens leicht und edel; das Hinwenden in die Themas bürgt für kommende Meisterschaft. Die Wirkung, trotz einer beinahe heftigen Molltonart, ist stärkend und vollständig.

Im Andante ergeht er sich in der Weise, in der wir's unsern berühmtesten Vorfahren, Mozart und den anderen, nun einmal nicht gleichtun können; es scheint dies eine abgeschlossene Art von Musik, und man wird auf neue Mittelsätze anderen Charakters sinnen müssen. Immer aber finden wir musikalische Seele, und dies sei ein großes Lob[210].

Mit Nachdruck zeigen wir also auf dies Trio, das sich überdies der Leichtigkeit aller der drei Stimmen halber schnell einheimisch machen wird, um so nachdrücklicher aber, da die späteren Arbeiten dieses talentreichen jungen Mannes, soweit sie uns zu Gesicht gekommen, mit dem trefflichen Anfang schwerlich im Verhältnis stehen, was hier nur als eine Bitte dasteht, daß er seine größeren Kompositionen bald nachfolgen lassen soll. —

Trätest du, lieber Leser, aus einem weißgetäfelten erleuchteten Marmorsaal auf einmal des Nachts hinaus und in einen Fichtenwald mit struppig und knollig über den Weg sich hinziehenden Wurzeln — vom Himmel fallen schwere einzelne Tropfen — du rennst mit dem Kopf links und rechts an, ritzest dich blutig in Sträuchern, bis sich endlich nach langem Umherirren ein Ausweg findet, — — so empfändest du, was ich beim Übergang vom Rosenhainschen Trio zu einem von

A. Bohrer, gleichfalls für Pianoforte, Violine und Violoncello. W. 47.

Vornweg bekenn' ich gleich zweierlei, erstens meinen Irrtum, daß ich, nur wenige Bohrersche Kompositionen bisher kennend, ihn den gemeinhin brillant schreibenden Virtuosen, den deutschen Lafonts beizählte, sodann, daß es keine elendere Partitur gibt, als die man sich aus einzelnen Stimmen zusammenstoppeln muß, ja, daß ich das Trio nicht einmal gehört, weshalb das folgende sich alles Gedankens an Untrüglichkeit begibt.

Was den ersten Punkt anlangt, so wird man allerdings überrascht, wenn man statt gehoffter Triolenperlen und harmonischen Goldflitters auf hochtragische Anlage und auf einen so verwilderten Schreibstil stößt, wie er mir selten in einem 47sten Werk begegnet, womit übrigens noch gar kein Tadel, sondern sogar die Hoffnung ausgesprochen wird, daß sich das letztere bei einem kleineren Ziel, das der Komponist künftig sich stecken möge, vielleicht ändern und verklären könne.

Eines gefällt mir an sämtlichen Sätzen: sie haben nämlich alle einen Grundton, einen Charakter, und wär's eben der des Schwankenden, Bodenlosen. Der erste blickt so wütend in das erbärmliche Menschentreiben hinein, fühlt sich so unbequem in seinen Kleidern und blickt so sehnsüchtig nach Rat und Trost herum, daß man nur bedauert, nicht mehr helfen zu können, da das Trio nun einmal gestochen.

Der zweite dagegen webt in C-dur, etwas milder und lichter, aber dennoch sonderbar verstimmt und, von einem Bohrerschen Kleeblatt[211] getragen, gewiß einwirkend.

Der letzte versucht sich bis auf einzelnes Groteske in einem leichteren Fluge; ja einmal (S. 35, System 4) war er auf dem Punkt, sich zur rechten Höhe zu erheben; aber der unglückliche Ikarusflügel, den ich durch das ganze Trio schon lange spüre, reißt ihn wieder zur falschen hinauf.

In Paris, vor Franzosen gespielt, wird diese Komposition zweifelsohne einen Eindruck der Verwunderung hinterlassen, und steht das Trio vom Pult auf, so seh' ich ordentlich, wie man ihm ehrfurchtsvoll Platz macht und es um die sogenannte deutsche Tiefe beneidet.

Mit einem Wort, ich weiß nicht, was ich dazu sagen soll (deshalb ist die Rezension schon so lang); — gewiß glänzen in dieser Arbeit so viel seltenere Gedanken, zeigt sich aber ein mit einem unsichtbaren feindlichen Fremdlinge ringender Geist, daß es, wenn auch einen unreinen Eindruck, so doch auch Teilnahme und eine gewisses poetisches Verlangen nach dem, was man noch empfangen möchte, erzeugen wird. Gesteht dies jemand, dem z. B. Beethovensche letzte Werke populär (im höchsten Sinn) und klar wie der Himmel vorkommen, so mag man glauben, daß etwas Wahres in seinem Ausspruch liege, wenngleich der Umstand, das Tonstück nicht einmal lebend vor Ohren gehabt zu haben, das Clair-obscur sicher noch vermehrt.

So viel und nach genauer Vergleichung aller Stimmen springt hervor, daß es dem Komponisten nicht an Ideen, aber am inneren Gesangleben entweder mangelt, oder daß es noch nicht durchgebrochen ist. Hierzu kömmt noch eine gewisse Unzufriedenheit an dem, was er gerade fertig hat; als fürchte er, nicht recht im Gleis bleiben zu können, greift er dann ins Blinde hinein und erwischt so greuliche Harmonien, daß es einem wahrhaftig um die Ohren summt. So erscheinen S. 9 ein vollständig E-moll, A-moll, Es-moll, H-moll, F-moll. Es kann dies unter Umständen gewiß ganz herrlich klingen: hier aber fühlt man jede Ausweichung so empfindlich und merkt immer das ängstliche Haschen, nach der Tonart zu kommen, die ihm von fern als gesetzmäßig vorschwebt.

Daß Violine und Violoncello instrumentmäßig behandelt sind, steht zu erwarten. Aber die Klavierstimme, huh, das ist ein Hackemack, an dem man seine schönen Finger verbiegen könnte. Das Schwierigste, was einer, der vollkommen auf der Klaviatur bewandert ist, niederschreibt, spielt sich noch viel leichter als das Leichteste eines Laien. Hier könnte man gar nicht anfangen mit Belegen; aber ein fixer Klavierspieler sollte dem Komponisten eine Pianofortestimme liefern, daß er sie mit Freuden wiedererkennen sollte.

Dies ist die Ansicht über das Trio, welcher der Komponist zum wenigsten nicht vorwerfen kann, daß sie sich ohne Teilnahme ausgesprochen habe. —

Wenn man von einer Komposition versichern kann, daß sie beinahe unverbesserlich im harmonischen Satze, gefällig im melodischen, hier und da leicht kontrapunktisch verflochten, daß sie dabei voller freundlicher Gedanken und überhaupt einnehmenden Charakters sei, so viel Spohrsche Beitöne auch den Grundton manchmal schwächen, so ist damit immerhin viel gelobt, und man denkt dabei gleich an Herrn A. Hesse, dessen 56stes Werk ein Trio in der beliebten Instrumentenzusammensetzung ist und allenthalben gern gehört werden muß. Es läßt sich über solche mit Routine und technischer Meisterlichkeit gefertigte Kompositionen nicht viel sagen, als daß man ohne Anstoß wie über einen Plan über sie hinweggleitet, und musikalische Zeitschriften müßten geradezu aufhören, wenn es nicht leider oder (wie man will) Gott sei Dank noch ungezogene Dichter genug gäbe, über welche herzufahren.

So geht denn das Trio in der sogenannten Feldtonart Es-dur seinen goldenen Konvenienzweg zwischen Schmerz und Ausgelassenheit, wenngleich ich von letzterer wenigstens im Scherzo etwas zu spüren wünschte, was ja dazu erfunden, um sich auszusprudeln vom Champagnergeist. Nach dem Larghetto werden wir alle übereinstimmen, daß es, schon Spohrisch eingekleidet, in der letzten Variation zum fertigen Spohrschen Spiegelbild aufsteht. Wir möchten das lieber weg. Herr Hesse hat Kraft und Jahre genug, als daß er sich noch an ein Vorbild und dazu an ein so blumenzartes anzulehnen brauchte; lieber tun wir es an Beethoven, unter dessen Mantel sich noch Tausende von uns verlaufen können. Auf mehr eigenem Fuße stehen der erste und letzte Satz da, nirgends aber so, daß man, wenn man den Titel nicht gesehn, nicht auch auf andere Verfasser sinnen könnte.

Es läßt sich eben über solche Werke — beinahe fuhr ich jetzt in eine frühere Periode. Noch wundert mich, daß ein Mann von so bedeutenden kontrapunktischen Kenntnissen sie nicht mehr merken läßt, — zwar will sich im letzten Satz eine Fuge auftun, hört aber gleich wieder auf. Himmel, wie ich's die Leute fühlen lassen wollte, daß sie keine Fugen machen könnten, vergrößern, umdrehen, doppelt rückwärts umdrehen! Oder gehört der Komponist zu jenen Talenten, die immer klarer und durchsichtiger abquellen, je mehr sie arbeiten im geheimnisvollen Schacht des Kontrapunktes, während andere wohl Elefantenzähne, Perlen in

Schalen, versteinerte Palmenblätter heraufbringen? Das erste weiß ich; von letztern zeige er uns in künftigen Trios[212]! —

Stiege nach der Güte der ersten Seite des Trios, das mir jetzt vorliegt — von F. W. Jähns (W. 10) —, nach dem wirklich glücklichen Anfang, die ganze Komposition bis zum Schluß, oder kulminierte sie sich zur Mitte und fiele dann wieder in die Linie des Anfangs zurück, so könnte man loben nach Herzenslust. Aber, aber, gleich auf der andern Seite überfällt den Komponisten ein Rhythmus, den wir freilich alle wie eine lyrische O- und Ach-Zeit durchzumachen haben — derselbe, mit dem Beethoven seine C-moll-Sinfonie anfängt[213], — und ich sah voraus, wie sich Komponist nun zeigen werde und arbeiten, da ich aus Erfahrung weiß, wie er dem Unglücklichen aufhuckt, der sich mit ihm zu schaffen macht. Zwar bricht auf Seite 4 im letzten System ein viel zarter gezeichneter, wenn auch nicht neuer Gedanke hindurch; aber der frühere behält die Oberhand, und der Satz vermag sich nun nirgends zu einer schönen Höhe zu erheben. Bedenkt man aber, daß es noch viele gibt, welche diese rhythmische Figur noch nicht erkannt, — rechnet man hiezu den Fleiß und den Fluß, sodann die gut musikalische Gegenbewegung der äußeren Stimmen, was immer Zeichen eines gebildeten Musikers, — und sieht man dabei auf den unendlichen französisch-italienischen vorgezogenen Plunder, der solcher Arbeit als Makulatur dienen könnte, so wird der erste Satz gutgeheißen, gelobt werden müssen und seinen Platz an einem Trioabend schicklich füllen.

So enthält auch der zweite Satz, Adagio genannt, gute Gedanken. Im ganzen aber ist er doch nur da, weil es einmal so Gebrauch. Sterne sagt, der Mensch hätte kaum Zeit, sich die Stiefel anzuziehen. Schreibt doch keine Adagios mehr, oder bessere als Mozart. Wenn ihr euch eine Perücke aufsetzt, werdet ihr darum weiser? Euren Adagiogedanken fehlt das Wahre, das Echte, das Leben, alles, und wo wollt ihr denn eure ungeheure Phantasie, euren Witz usw. hintun? Sehnlichst hoffte ich also im Scherzo Lebendigeres und Originelles zu finden; aber das ist das schwächste Stück des Trios, dazu unleidlich Webernd, wogegen sich der Komponist überhaupt zu waffnen[214].

Wenig fehlte, und es läge ein zweites Opfer jenes C-moll-Sinfonierhythmus in dem Trio* des Herrn F. Louis Wolf vor uns. Wer er sonst ist, und wo er lebt, weiß ich nicht; aber sein Trio ist

* Werk 6.

gut und fließt so leicht, prosaisch und natürlich fort, daß es leidliche Spieler ohne Stocken vom Blatte absausen können; ja ein musikalisch Bewanderter wird alle vier Takte vorher mit ziemlicher Gewißheit voraussagen, wie es kömmt, und wohin es sich wendet.

Wie meistens, so ist auch hier der erste Satz der bedeutendste; zwar packt, wie schon bemerkt, den Komponisten einigemal jener gefährliche Rhythmus an, aber nicht so, daß nicht noch andre Gedanken aufkämen; der zweite Satz bildet ein Larghetto in As-dur im Viervierteltakt, hübsch und gutgemeint, nur allzu bürgerlich. Der letzte Satz hat einen echten Haydnschen Anfang und will nirgends mehr als Rondo sein.

Im Baue sehen sich die drei Sätze auf das Haar ähnlich und dehnen sich jedenfalls zu sehr in die Breite. Jeder zerfällt, wie hergebracht, in drei Teile, deren letzter die transponierte Wiederholung des ersten ist; im mittleren wird enger aneinander gehalten und etwas wie gearbeitet; nirgends aber spinnt es sich tiefer ein. Und so blickt denn aus allen Seiten dieses Heftes ein wohlwollender, heiterer Charakter, der sich in Erinnerungen an die Mozart-Haydnsche Periode ergeht. Da das Trio aber erst das sechste Werk des Komponisten, so steht zu hoffen, daß er weiterstrebe. Denn wer meinte, mit dem Studium jener Zwei sei es in heutiger Zeit abgetan, würde sehr zurückbleiben. Die höchsten Berge sind noch immer nicht erstiegen worden, und die Meerestiefe mag noch manche Schätze hegen. —

Wir kommen zu einer sehr freundlichen Komposition, einem (wie Wedel will) Gedreie von Ambrosius Thomas* — ein Salontrio, bei dem man schon einmal lorgnettieren kann, ohne deshalb den Musikfaden gänzlich zu verlieren; weder schwer noch leicht, weder tief noch seicht, nicht klassisch, nicht romantisch, aber immer wohlklingend und im einzelnen sogar voll schöner Melodie, z. B. im weichen Hauptgesange des ersten Satzes, der aber im Dur viel von seinem Reiz verliert, ja sogar gewöhnlich klingt — so viel macht oft die kleine und große Terz.

In der Form zeichnen sich alle Sätze durch Kürze und Zartheit aus; im ersten erscheint sie so gedrängt, daß ein eigentliches zweites Thema nicht zum Vorschein kömmt, dafür aber ein kleiner melodischer Gang der Violine, den das Violoncell aufnimmt. Das Andante gibt nichts Außerordentliches und leitet den letzten Satz und das geschickt ein. Über dem letzten steht „Finale", Rondo wäre richtiger. Französische Leichtig-

* Werk 2.

keit und deutsche Schule findet man auch hier. Der Komponist hat sich zu hüten, daß er nicht ins Süßliche und Weibische verfalle, wogegen sich ja leicht zu schützen ist durch längeres Hinaufschauen an Ernsteres. Tu' er letzteres manchmal!

Unverzeihlich wär's, wenn ich Triozirkeln, wie es deren manche selige im deutschen Reiche geben mag — wenn ich ihnen verschwiege, daß auch der unliebenswürdigste unserer Lieblinge, Ferdinand Hiller, Trios geschrieben. Und wie er's immer den Höchsten nachtun möchte und oft nachtut, so gab er nicht wie schüchterne Anfänger eins, sondern wie Beethoven gleich drei, eines in B-dur, das zweite in Fis-moll, das dritte in E-dur. An den Tonarten sieht man, daß sie in keinem Zusammenhang stehn.

Leider kann ich auch hier nicht mit der Bestimmtheit, wie es sein müßte, urteilen, da ich nur das in E-dur vor langer Zeit gehört. Doch besinne ich mich genau, wie sich damals die Spieler nach dem Schlusse zweifelhaft ansahen, ob sie lachen oder weinen sollten. Sie legten also das Trio heimlich beiseite, und las ich anders recht, so stand auf ihren Gesichtern etwa: „Das ist ein sonderbarer Kauz, der Hiller" u. dgl. Mir kam es weniger närrisch vor, und jetzt finde ich sogar außerordentliche Dinge darin. Muß ja überdies in einer Zeit, wo selbst Talentvollere aus Furcht, nicht schnell genug ins Publikum zu kommen, von umfangreicheren ernsten Arbeiten abstehen, ein so kräftiges Anfassen ausgezeichnet werden!

Später stellte sich meine Meinung über Hiller gänzlich fest und ist an verschiedenen Orten der Zeitschrift nachzulesen, weshalb wir uns für heute kurz fassen können. Vom früher ausgesprochenen Tadel nehme ich kein Jota zurück, dagegen ich aber in Bezug auf die Trios zum Lobe noch viel hinzutun möchte. Besonders scheint mir das erste, und zwar alle vier Sätze, in glücklicher Stimmung und mit großer Frische und Lust geschrieben, worüber man das Barocke und Unreife, das in der Schnelligkeit mit untergelaufen, ausnahmsweise einmal nachsehen muß. Ja, einige Minuten lang war mir's, als ständ' ich in höchst amerikanischen Urwäldern unter riesenblättrigen Pflanzen mit darum geringelten Schlangen und darüber wehenden Silberfasanen, zu so speziellen Bildern regt das Trio durch die Ungewöhnlichkeit an. Die beiden anderen scheinen matter und zugleich forcierter, als ob er gerade drei Trios fertig hätte machen wollen. Doch soll das niemand abhalten[215], sie beiseite zu legen; denn des Neuen, Schlagenden, Frappierenden findet sich auch

hier vollauf; doch lasse man es nicht bei Einmal-Durchspielen bewenden: die Perlen unter dem Schutt findet man nicht auf den ersten Griff. Genügen diese Worte, Triozirkel und andere auf diese früheren Werke Hillers aufmerksam zu machen[216]!

Mitten unter den Musikern von Fach begegnet uns auch ein Dilettant (wenigstens glaub' ich es), ein Herr Baron Karl August v. Klein, den man nicht rauh anlassen darf, zumal er es redlich mit der Kunst meint und, der Himmel weiß es, so bescheiden und zaghaft komponiert, daß man ihm immer zurufen möchte, sich nicht zu sehr zu fürchten vor den Fachleuten.

Soll ich aufrichtig gestehen, so scheint mir in seinem Trio[217] eine pedantische schulmeisterliche Hand zu sehr gestrichen und gehauset zu haben. Wäre dies nicht, und hätte Herr v. Klein alles nach eigenem System so dünn und dürftig gesetzt, so treibe er die Einfachheit nicht bis zur Trockenheit und Affektation. Mit Grün und Blau läßt sich allenfalls eine Blume malen, auf Tonika und Dominante ein Walzer bauen, zu einer Landschaft aber muß man mit allen Farben frei zu schalten wissen. Greife er also beherzt in die Tasten: ein unterlaufender falscher Ton wird durch einen starken Gedanken rasch übertönt. Leider ist aber trotzdem sein Werk nicht einmal korrekt geworden und verrät überall ein ungeübtes Ohr. Steiget meinetwegen in Quinten chromatisch auf und ab, verdoppelt die Melodie in allen Intervallen zu Oktaven, ja, neulich hörte ich (aber im Traume) eine Musik von Engeln und zwar der himmlischsten Quinten voll, und dies kam, wie sie mir versicherten, nur daher, daß sie niemals Generalbaß zu studieren nötig gehabt. Die Rechten werden den Traum wohl verstehen.

So sehr nun, wie gesagt, der Verfasser an Geist wie Hand noch von den Stricken und Ketten der Schule zusammengepreßt scheint, so blickt doch ein tüchtiger Charakter aus ihm hervor, der vielleicht nach und nach mit den Fesseln spielen lernen wird. Zu solcher Hoffnung berechtigt die kleine Romanze, so sehr sie auch stockt und schwankt. — Das Scherzo würde durch ungewöhnliche Auffassung gewinnen; sein Trio aber auch dann nicht einmal, da es sich wirklich zu altfränkisch geriert. Die Hauptmelodien der beiden übrigen Sätze haben guten Gesang. Auf verwickelte Arbeit, Verbindung von Themas, Engführungen u. dgl. stößt man jedoch nirgends; gewöhnlich fängt die Violine ein Thema oder eine Passage an, dann bringt es das Cello, dann das Pianoforte, oder umgekehrt. Noch erwähne ich als charakteristisch, daß in allen

Stimmen, bis auf einige »dolce« und die gewöhnlichen *p* und *f*, keine Vortragsbezeichnung anzutreffen.

Was die Klavierstimme insbesondere anlangt, so müßte sie, um zu klingen und gespielt werden zu können, ein Virtuos erst voller und schwieriger setzen. Es klingt dies sonderbar und verhält sich dennoch so. Zwei Noten sind oft schwerer zu handhaben als zehn, und |Lisztsche| [218] Phantasien leichter als manche Zeilen des Trios von Klein. Dagegen sind die Streichinstrumente mit Vorliebe und Kenntnis ihrer Eigentümlichkeit behandelt.

Um zu einem Schluß zu kommen, so stellt sich im Trio noch nichts so ausgebildet hervor, daß man mit Bestimmtheit auf die Art seiner künftigen Leistungen schließen könnte, ja nicht einmal das, ob es von einem jüngeren oder älteren Menschen geschrieben, obwohl das erstere mit mehr Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist. Dies angenommen, möchte uns der Komponist später lieber Anlaß zum Zügeln als zum Anspornen geben!

Will man aber im Triostil sicher und rund schreiben lernen, so nehme man sich z. B. die neuesten Trios von Reißiger[219] zum Muster. Denk' ich überhaupt an diesen Komponisten, so reihen sich gleich die Worte „lieblich, naiv, schmuck" und wie alle die Attribute jener kleineren Grazien heißen, die sich Reißiger zum Liebling auserlesen, wie zu einer Blumenschnur aneinander. Sobald sie ihn bei glücklicher Stimmung treffen, so kann man auf angenehme Unterhaltung rechnen; wendet er sich aber von ihnen und versucht sich tragisch oder humoristisch, so verfällt er leicht in ein gewisses theatralisches Deklamieren oder (im letzten Falle) in einen oberflächlichen Balletton. So gefällt mir denn das achte Trio, wo er sich von beiden Extremen ferngehalten, ausnehmend und beinahe mehr als die vier früheren, die ich von ihm kenne. Da werden keine großen Anstalten gemacht und Stühle zurecht gesetzt; man steht unversehens vor einem Weltmann, der uns in glatter Sprache etwas von Reisen oder berühmten Menschen unterhält, nirgends anstrengt und bis zum Schluß aufmerksam erhält, wenn auch, wie nicht zu leugnen, mehr durch die Anmut seines Vortrags als den Schwergehalt der Gedanken. Daß sich ein solcher Charakter viel Freunde erwerben wird, muß man natürlich finden, und wir sind weit davon, die Liebe mancher zu so geselliger Musik anzugreifen; nur verachte man auch nicht einen, der vielleicht im ärmeren Rock und noch ohne Namen von ferne steht und eben einen Beethovenschen Gedanken im Auge trägt.

So wird man denn in diesen neusten Trios den Komponisten auf jeder Seite wiederfinden. Was im allgemeinen nach Weber aussieht, hat sich nach und nach so mit seiner Physiognomie verschmolzen, daß es schwer zu unterscheiden. Dagegen störte mich ein Motiv im achten Trio, das einer Loeweschen Ballade (oder geht man weiter zurück, dem Scherzo zur Beethovenschen C-moll-Sinfonie) angehört. Als ich es nun auch im Scherzo wiederfand, so glaubte ich, daß es, in alle Sätze versteckt, ein Transfiguration dieses Gedankens sein sollte; doch täuschte ich mich — und da es sogar im Finale zum neunten Trio noch einmal erscheint, so muß man es für einen Favoritgang des Komponisten ansehen, dergleichen alle Komponisten zu verschiedenen Zeiten verarbeiten. Ebenso wunderte mich der Anfang des Allegro zum neunten Trio, der ziemlich Note für Note in einem Trio von Loewe[220] auch zu Anfang steht. Indes ist's eine Phrase, die schon unzähligemal dagewesen und so wenig wie der Reim „Klarheit — Wahrheit" von jemandem als sein Eigentum vindiziert werden kann[220a].

Wenn sich jemand über die anwachsende Zahl der Trios von Reißiger wundern sollte (zwei sind schon wieder auf dem Wege nach Leipzig, wie wir hören), so muß man freilich sagen, daß er, einer der gewandtesten Kapellmeister, es sich allerdings leicht macht. Auf neue Formen, Wendungen, Ausgänge sinnt er nicht; die zweite Hälfte des Satzes bringt die erste gewöhnlich Note für Note transponiert wieder; seine Passagen sind die faßlichsten. Ebenso leicht und natürlich verweben sich Violine und Cello in das Klavier. Kurz, in zwei bis drei Tagen kann er ein Trio fertig haben und ein Kleeblatt es sich in ebensoviel Stunden einstudieren. So mögen auch diese zwei Werke, leichte glückliche Wanderer, ihren Zug durch die Welt antreten. Verlangten sie einen ausdrücklichen Paß, so weiß ich, daß ich die Augen bezeichnete „blau".

Die Reihe der seit etwa drei Jahren erschienenen Trios zu schließen, versprach ich dem Leser noch einiges über die von Moscheles, Chopin und Franz Schubert. Seitdem sind mir aber auch noch zwei weniger bekannte, eines von H. v. Lövenskiold und ein anderes von Bertini zu Gesicht gekommen, weshalb zuerst über diese letzteren ein paar Worte.

Der Name des ersteren ergibt sich als ein schwedischer und ist wohl schwerlich mit Schoppes Malernamen im »Titan« zu verwechseln, denn vom Leibgeberschen Geist trifft man im Trio gerade dessen Gegenteil, nämlich ein allgemeines, rein und wohlklingendes Gelegenheits- oder

Gesellschaftsstück, das in keinem höheren Drange, immerhin aber von einer Hand geschrieben ist, die bei mehr Fleiß und Anstrengung wohl auch tiefere Kunstwerke anlegen und ausführen könnte. Das erste Thema zum letzten Satz muß man sogar graziös in der schöneren Bedeutung des Wortes heißen. Einen Takt muß ich seiner Originalität halber noch besonders erwähnen, den am Schluß des ersten Satzes, wo die beiden Hände, jede in Oktaven, über die ganze F-dur-Klaviatur hinfahren müssen. Nun ist aber B eine Obertaste und schwerlich in der Vehemenz, die der rasche Takt verlangt, zu ergreifen: man muß mithin H spielen, das man in der Geschwindigkeit auch wohl überhört. Der Komponist nun, dem das H in F-dur zum Schluß selbst spanisch vorgekommen sein mag, drückte aber ganz schelmisch das Auge zu und ließ B stehen, dem Spieler überlassend, wie er die Stelle sich herausstudieren möge. Sehr lustig scheint mir das.

Gegen Herrn Bertini kann man beim besten Willen nicht grob sein: er kann einen außer sich bringen mit seiner Freundlichkeit und all den wohlriechenden Pariser Redensarten; wie lauter Samt und Seide fühlt sich seine Musik an. Mag denn das Trio seine Bestimmung erfüllen, getragen und beiseite gelegt werden. Zwar könnten alle Sätze, das Scherzo höchstens ausgenommen, um die Hälfte kürzer sein und würden dasselbe und noch weit mehr wirken; indes gedruckt ist gedruckt, und man kann ja im ersten Satz, wo der brillante Teil dreimal, die sehr beliebte Harmoniefolge wie Seite 6, Takt 7 und Takt 13 zu 14 noch öfters wiederkommen, an etwas anderes, an andere Kompositionen von Bertini denken. Eines gefällt mir an ihm hauptsächlich, daß er nämlich weder zum alten noch zum jungen Deutschland gerechnet sein will und es ordentlich übelnehmen würde, ließe man ihn nicht als echten Pariser gelten. Im besondern muß man am ganzen Trio eine leichte fließende Harmonie loben[221 V].

Bei Besprechung der noch übrigen Trios von Moscheles, Chopin und Schubert kommt mir allerdings zustatten, daß ich sie gehört und leidlich genug, das erste nämlich einigemal vom Komponisten selbst, das andere von Klara Wieck und den Gebrüdern Müller, und das Schubertsche von Mendelssohn und David.

Das Trio von Moscheles gehört zu des Meisters vorzüglichsten Werken. Es hat etwas Erhebendes, ältere, fertig geglaubte Meister von neuem streben zu sehen. Während daß andere nach einem G-moll-Konzerte, nach zwei Heften Etüden, Musterstudien für alle Zeiten,

müßig gefeiert hätten, verzichtet dieser gleichsam auf seinen alten Ruhm und stellt sich in die jüngern Reihen, mit ihnen gegen Formwesen, Modeherrschaft und Philisterei zu ziehen. So finden wir denn auch im Trio die Idee vorherrschend, poetischen Grundstoff, edlere Seelenzustände. Ein Geist spricht aus allen Sätzen, minder weich und beredt als scharfeindringlich, bündig, gediegen. Beim ersten Satz wird es jedem auffallen, daß ihm eine zweite Melodie zwar nicht fehlt, aber daß die erste unverändert, nur in der harten Tonart wiederkömmt. Es wundert mich das, da an derselben Stelle leicht ein anderer Gedanke gefunden werden konnte. Andererseits hat aber dadurch das Stück eine Einheit und rhythmische Kraft erhalten, die vielleicht sonst nicht zu erreichen gewesen. Noch fällt mir auf, daß der leise Nebengedanke (Seite 7, Syst. 5 von Takt 1 an) bei der Wiederholung am Ende nicht von der Violine wiedergebracht wird. Der zurückhaltende Schluß ist besonders schön. Das Adagio hat keine große Eigentümlichkeit, fällt sogar im Mittelsatz in F-moll gegen die erste Stimmung abwärts; indes würde es selbst berühmten Namen noch immer zur Ehre gereichen. Durchaus witzig und geistreich bewegt sich das Scherzo, dem vielleicht eine schottische Nationalmelodie zum Grunde liegt[222/V]. Den Übermut schnell beruhigend führt uns der letzte Satz eine Menge interessanter Bilder vorbei und endigt freudig, wie mit dem Bewußtsein, etwas Würdiges vollbracht zu haben.

Vom Trio von Chopin setze ich voraus, daß es, schon vor einigen Jahren erschienen, den meisten bekannt ist. Kann man es Florestan verdenken, wenn er sich etwas darauf einbildet, den wie aus einer unbekannten Welt kommenden Jüngling zuerst, leider an einem sehr einschläfernden Ort, in die Öffentlichkeit eingeführt zu haben? Und wie hat Chopin seine Prophezeiung wahrgemacht, wie ist er siegreich aus dem Kampf mit Philistern und Ignoranten hervorgegangen, wie strebt er noch immer, und nur einfacher und künstlerischer! Denn auch das Trio gehört Chopins früherer Periode an, wo er dem Virtuosen noch etwas Vorrecht einräumte. Wer wollte aber der Entwickelung einer solchen abweichenden Eigentümlichkeit künstlich vorgreifen, dazu einer solchen energischen Natur, die sich eher selbst aufriebe, als sich von anderen Gesetze vorschreiben zu lassen! So hat Chopin schon verschiedene Stadien zurückgelegt, das Schwierigste ist ihm jetzt zum Kinderspiel worden, daß er es wegwirft und als eine echte Künstlernatur das Einfachere vorzieht. Was könnte ich über dieses Trio sagen, was nicht jeder, [der

ihm nachzuempfinden vermag,] sich selbst gesagt hätte! Ist es nicht so edel als möglich, so schwärmerisch, wie noch kein Dichter gesungen hat, eigentümlich im Kleinsten wie im Ganzen, jede Note Musik und Leben? Armer Berliner Rezensent, der du von all diesem noch nichts geahnet, nie etwas ahnen wirst, armer Mann!

Ein Blick auf das Trio von Schubert — und das erbärmliche Menschentreiben flieht zurück, und die Welt glänzt wieder frisch. Ging doch schon vor etwa zehn Jahren ein Schubertsches Trio wie eine zürnende Himmelserscheinung über das damalige Musiktreiben hinweg; es war gerade sein hundertstes Werk, und kurz darauf, im November 1828, starb er. Das neuerschienene Trio scheint ein älteres. Im Stil verrät es durchaus keine frühere Periode und mag kurz vor dem bekannten in Es-dur geschrieben sein. Innerlich unterscheiden sie sich aber wesentlich voneinander. Der erste Satz, der dort tiefer Zorn und wiederum überschwängliche Sehnsucht, ist in unserem anmutig, vertrauend, jungfräulich; das Adagio, das dort ein Seufzer, der sich bis zur Herzensangst steigern möchte, ist hier ein seliges Träumen, ein Auf- und Niederwallen schön menschlicher Empfindung. Die Scherzos ähneln sich; doch gebe ich dem im früher erschienenen zweiten Trio den Vorzug. Über die letzten Sätze entscheid' ich nicht. Mit einem Worte, das Trio in Es-dur ist mehr handelnd, männlich, dramatisch, unseres dagegen leidend, weiblich, lyrisch. Sei uns das hinterlassene Werk ein teures Vermächtnis! Die Zeit, so zahllos und Schönes sie gebiert, einen Schubert bringt sie so bald nicht wieder[223].

IV.

Duos.

Großes Duo über Themas usw. für Pianoforte und Violoncello von Fr. Chopin und A. Franchomme.

Ein Stück für einen Salon, wo hinter gräflichen Schultern hin und wieder der Kopf eines berühmten Künstlers hervortaucht, also nicht für Teekränze, wo zur Konversation aufgespielt wird, sondern für gebildetste Zirkel, die dem Künstler die Achtung bezeigen, die sein Stand verdient. Es scheint mir durchaus von Chopin entworfen zu sein, und Franchomme hatte zu allem leicht ja sagen; denn was Chopin berührt,

nimmt Gestalt und Geist an, und auch in diesem kleinern Salonstil drückt er sich mit einer Grazie und Vornehmheit aus, gegen die aller Anstand anderer brillant schreibender Komponisten samt ihrer ganzen Feinheit in der Luft zerfährt. — Wäre der ganze »Robert der Teufel« voll solcher Gedanken, als Chopin aus ihm zu seinem Duo gewählt, so müßte man seinen Namen umtaufen. Jedenfalls zeigt sich auch hier der Finger Chopins, der sie so phantastisch ausgeführt, hier verhüllend, dort entschleiernd, daß sie einem noch lange in Ohr und Herzen fortklingen. Der Vorwurf der Länge, den ängstliche Virtuosen vielleicht dem Stücke machen, wäre nicht unrecht: auf der zwölften Seite erlahmt es sogar an Bewegung; echt Chopinsch aber reißt es dann auf der dreizehnten ungeduldig in die Saiten, und nun geht es im Flug dem Ende mit seinen Wellenfiguren zu. Sollten wir noch hinzusetzen, daß wir das Duo bestens empfehlen?

Großes Duo für zwei Pianofortes von J. Moscheles. W. 92.

Wer mitten in den Tageskompositionen sitzt wie unsereiner, und verdrießlich, ja wütend eine nach der anderen in den Winkel werfen muß, den lacht so ein Stück wie eine Kerze im Gefängnis an. So im Grund zuwider mir alles ist, was irgend nach Journalpolemik, offener wie versteckter, aussieht, so kann ich mir die Naivetät nicht erklären, mit der manche Redaktionen ganz zuversichtlich gestehen, sie rezensierten nur das, was ihnen durch den guten Willen der HH. Komponisten und Verleger anvertraut würde. Wahrhaftig, es könnte die Zeit kommen, wo es weder den einen noch den anderen einfiele, und am wenigsten den besten Komponisten, die sich um keinen Rezensenten scheren, — und was dann? — Andere, anstatt also das Interessanteste, sei's im Häßlichen oder Schönen, auszusuchen aus dem Erscheinenden, ziehen wieder mit bitterster Verachtung über alles Französisch-Italienische her, über Bellini, Herz usw., und füllen doch ihre Blätter mit Floskeln über Floskeln; ja im schönsten Fall bitten sie deutsche Komponisten, sie sollen ihnen um Himmels willen nichts von ihren Werken einschicken, sondern nur dem Verleger, der sie dann heraussuche. — Ist das Kunstsinn, Künstlerachtung? Gleichwie in immerwährender Umgebung vorzüglicher Menschen oder steten Angesichts hoher Kunstschöpfungen, deren Sinnesart, deren Lebenswärme sich den Empfänglichen beinahe unbewußt mitteilt, daß ihnen die Schönheit gleichsam

praktisch wird, so sollte man, die Phantasie des Volkes zu veredeln, es bei weitem mehr in den Galerien der Meister und der zu diesen aufstrebenden Jünglinge herumführen, als es von einer Bilderbude in die andere schleppen. Vor Häßlichem und Obszönem läßt sich warnen; nichts aber, was mittelmäßiger machte, als mittelmäßiges Sprechen darüber[224 V]. Kein Künstler aber braucht eines blühenden Spiegels seiner Kunst mehr als der Musiker, dessen Leben oft in so dunkle Umrisse ausläuft, und keine Kunst sollte man auf zarterer Folie angreifen als die zarteste, anstatt sie sich mit ungeschlachter Fleischerhand zum Verspeisen zu verarbeiten. Astrologische Liebhabereien, Langweiligkeiten, Mutmaßungen usw. gehören in Bücher: in einer Zeitschrift mögen wir aber wie auf dem Rücken eines Stromes, reiche Wanderer am Bord, rasch durch die fruchtbarsten gegenwärtigen Ufer vorbeifliegen und, will es der Himmel, in das hohe Meer, zu einem schönen Ziel. Wie könnte es uns denn aufhalten, wenn einmal eine wimmernde Krähe in unsere Masten einhackt: im Gegenteil tragen wir sie leicht von dannen, und seht, seht — nun muß sie mit fort nach unserm Morgenland.

Das vorige steht mit der Komposition von Moscheles in der Beziehung, daß sie eine der lieblichsten, von der wir unsern Lesern erzählen können. Aug' und Ohr wird sich daran weiden; jenes, weil ihr altertümlicher und dennoch galanter Schnitt in vielen jene würdigen Gesichter mit großer Perücke und einem wachsamen klaren Auge darunter zurückrufen wird, wie wir sie oft auf Gemälden des vorigen Jahrhunderts schauen; dieses, weil es in gar zierlichen Melodien und Harmonien durcheinander lacht und schmollt. Warum es mit dem Namen „Händel" prunken will, weiß ich nicht und ließe mir den Titel nehmen. Doch war ein Zusatz nötig, da man ohne ihn sich fragen müßte, ob Moscheles absolut und auf reinem Naturweg nach rückwärts trachtete, oder ob er sich nur auf einige Augenblicke in jenes Zeitalter der Gesundheit, Ehrbarkeit und Derbheit zurückversetzt. Das letzte ist der Fall, und wir wissen es ihm herzlich Dank. Schließlich die Bemerkung, daß es dasselbe ist, das Moscheles und Mendelssohn im vorigen Oktober in Leipzig, ich sagte damals wie zwei Adler, zusammen gespielt, man könnte auch sagen, wie leibhaftige Enkel Händelschen Stammes.

V.

Kapriccios und andere kurze Stücke.

Julie Baroni-Cavalcabò, Bravour-Allegro (E-moll). W. 8.

Die Namen unserer Komponistinnen lassen sich bequem auf ein Rosenblatt schreiben, daher wir jeder nachspüren und uns nichts entschlüpft von Damenwerken. Denn ein Mädchen, das über Notenköpfen Hauben- und andere Köpfe vergessen kann, muß zehnmal mehr Grund besitzen zu komponieren als wir, die wir's nur der Unsterblichkeit wegen tun. Unsere Komponistin mag aber noch etwas zum Schreiben begeistert haben; sie ist eine Schülerenkelin Mozarts, der Sohn Mozarts nämlich ihr Lehrer, ihre Heimat aber das weitentlegene Lemberg. Bei solchen Erinnerungen und an solchem Orte mag es einen wohl oft traurig überfallen, und ein Winterabend tue das Seinige. Kurz, der Flügel wird aufgemacht, der dichterische angelegt, man phantasiert, ohne es zu wissen, und hat man Träume und Musik in sich, so tut man es so wie die, von der wir sprechen.

Einzelne stockende Augenblicke, einige zu undeutlich verzogene Melodien, die leicht ins Einfache und Völlig-Edle zurückzuführen wären, ausgenommen, finde ich alles wohl und recht, Anlage und Ausbildung vorhanden, und stört mich nur das beigefügte „di bravura", weil dann das Allegro unüberwindlicher sein müßte, und die Gattung überhaupt den Frauen weniger ansteht, die lieber schwärmerische Romanzen und dergleichen schreiben sollten. Endlich aber wünschte ich den ganzen Satz von zwei anderen gefolgt, so daß eine Sonate fertig geworden, an deren einen ersten Teil (bis auf den fehlenden Mittelsatz) das Allegro am meisten anklingt, des Umstandes noch zu erwähnen, daß dann die bescheidene Dilettantin einen ganzen großen Schritt zur Namensverbreitung zurückgelegt hätte, während man in einer Zeit, wo so viele halb vor- und zurückschreiten, die Besseren unter diesen verwechselt oder übersieht. So sei denn der nächste der größere!

G. K. Kulenkamp, Kaprice (D-moll).

„Sage mir, wo du wohnst, so will ich dir sagen, wie du komponierst." Es liegt etwas in diesem Paradox Florestans, der es sogar umgedreht richtig gefunden wissen will. Spazierflüge, Reisen sind nicht anzuschlagen, wenn sie auch momentan einfließen. Aber schließt Beethoven zehn Jahre in ein Krähwinkel (der Gedanke empört) und seht zu,

ob er darin eine D-moll-Sinfonie fertiggebracht. In Städten[225] wohnen nämlich Leute, im schlimmsten Falle Freunde; man komponiert, man frägt letztere, sie erstaunen, man schickt zum Druck, Zeitungen kommen drüber, und fangen etwa an: „Sage mir" usw. — Ich meine, der geschätzte Komponist obiger Kaprice gehört in eine große Stadt, wo der stete Gegendruck anderer Talente neue Kräfte hervorruft und verdoppelt. Seinen meisten Empfindungen hängt etwas Ängstliches vom Kleinstadtleben an, über das er sich gern erheben möchte und auch könnte, wenn ihn nicht kräftige Bürgerhände zu sehr festhielten im Rücken. Daher bei allem Guten, Wohlgesetzten, bei dem unverkennbaren Streben nach dem edelsten Ziele das Ruckweise und Steife. Der eigentliche Gedanke kommt nicht ordentlich zur Sprache, so nahe er auch darumgeht; es ist Grau in Grau, oder Silber in Silber, d. h. gehaltreich aber ohne scharf Gepräge, ohne hellen Klang[226 V]. Vielleicht würde ihm nützen, wenn er einmal entschieden einem Meister nachzubilden sich bemühte, damit ihm in der Vergleichung seiner Ideen mit denen des Originals der Unterschied zwischen Dein und Mein recht klar entgegenfiele. Stehe er nur nicht stille, und suche er namentlich nach ergiebigen Lebensquellen, die die Schaffenskraft erfrischen und nähren. Wie wir mit der Vorliebe, die uns jede ernste Kunstgesinnung einflößt, seine bisherigen Leistungen verfolgt haben, obwohl stillschweigend, weil wir auf eine außergewöhnliche warteten, so werden wir es auch künftighin öffentlich mit der Aufmerksamkeit und Strenge, die er verdient.

Fr. Pollini, Toccata. W. 56.

Die Klavierkompositionen der heutigen Italiener sind im Durchschnitt nicht viel wert. Pollini kann man als ihren Chopin betrachten; er schreibt, im italienischen Sinn, ernst und schwierig, in der Harmonie interessanter, überhaupt satzrein und mit guter Kenntnis des Instrumentes. Diese Tokkata zeichnet noch das Besondere aus, daß sie in drei Systemen niedergeschrieben ist, das obere für die Hauptmelodie, das mittlere für die Begleitung, das unterste für den Baß. Doch irrt vielleicht der Komponist, wenn er dadurch erleichtert zu haben meint, ebenso wie darin, daß einige Phrasen seines Stückes nach der gewöhnlichen Einrichtung gar nicht darzustellen wären: ich schreibe es ihm von Anfang bis Ende in zwei Reihen, und die Spieler werden meine Weise seiner vorziehen, welche der Komposition ein unmusikalisches Ansehen gegeben, woran sich das Auge viel schwerer gewöhnt, als den Händen dadurch

geholfen ist, die sich schon zurechtgefunden haben würden[227]. Jedenfalls muß man den besten Willen hierin wie in der ganzen Komposition loben.

H. Dorn, »L'aimable Roué«, Divertissement (C-majeur) Oe. 17.

Wie oft im Wachen schrieb ich im ordentlichen Traume folgendes über dieses Dornenstück nieder: Um den Hals möchte ich dem Komponisten dafür fallen und lachendweinend ausrufen: „Ja wohl, bester Musik-Juvenal, ist es schwer, keine Satire zu schreiben, erstens überhaupt, und dann wieder über die Satire selbst." Und er würde mir antworten: „Dem Himmel sei's gedankt, daß mich wenigstens einer verstanden; denn die Käufer des »Pfennigmagazins« (das Stück bildet einen Teil davon) merken meinen Heinismus schwerlich." „Heinismus" scholl es aus allen Ecken, und das sonderbare Wort verlor sich in einzelnen Buchstaben durch die Lüfte. Ich aber wachte auf.

Im Grunde genügte der Traum zum Verständnis der Absicht des Komponisten. Indes stehe der Deutlichkeit wegen noch dieses da. Oft trifft es sich, daß wir Künstler, nachdem wir redlich einen halben Tag gesessen und studiert, unter eine Schar Dilettanten geraten und zwar unter die gefährlichsten, denn sie kennen die Beethovenschen Sinfonien. „Herr", fängt der eine an, „die wahre Kunst hat mit Beethoven den Kulminationspunkt erreicht; drüber hinaus ist alles Sünde; wir müssen durchaus in die alte Bahn einlenken. ‚Herr', antwortet der andre, ‚Sie kennen den jungen Berlioz nicht; mit ihm beginnt eine neue Ära; die Musik wird wieder dahin zurückkehren, von wo sie ausgegangen ist, von der Sprache zur Sprache.' „Deutlich genug", fällt der erste ein, „scheint dies auch Mendelssohn in seinen Ouvertüren zu wollen usw." — Unsereiner sitzt aber kochend und stumm dazwischen (leider können wir Musiker alles, außer reden und beweisen) und gießt in bester Laune das Überlaufende in Dornsche und ähnliche Divertissements. So ist es denn auch die ausgelassenste Persiflage auf Dilettantismus, Italianismus, Kontrapunkt, Virtuosenbravour, auf die ganze Musik, auf des Komponisten eigene Person, und ich bewundere allein seine Geduld, so etwas niederzuschreiben, wobei es freilich sehr gedonnert haben mag inwendig. Schleicht sich aber schon die Ironie in unsere Kunst, so ist wahrhaft zu befürchten, sie stehe ihrem Ende wirklich so nahe, als manche vermuten, wenn anders kleine lustige Kometen das größere Sonnensystem aus seiner Ordnung zu bringen vermöchten.

J. W. Kalliwoda, 3 Solos. W. 68.

Nie lachte ich so als neulich in einer Gesellschaft von Musikern, meistens bekannten Virtuosen, wo ein Witziger den Vorschlag machte, in einem Tripelkonzerte, die Stimmenrollen zu wechseln, so also, daß der Violinist das Klavier spielte, der Klavierist das Violoncello; auch eine unselige Flöte fand sich. Vom Komischen dieser Szene, und wie sich übrigens vollkommene Meister lächerlich auf Instrumenten abarbeiteten, die nicht ihre eigentlichen, kann man sich schwerlich einen Begriff machen; zum Bersten klang's und namentlich die Flöte, die nicht blasen konnte vor Lachkrampf. Der Auftritt fällt mir bei dem liebenswürdigen Kalliwoda ein, der, eigentlich Meister auf der Violine, gern für das Klavier komponieren soll, worauf er keiner. Wird er nun auch keineswegs dadurch so komisch wie das obige verkehrte Kleeblatt, so gefällt er mir doch auf dem Instrumente, das er anerkannt beherrscht, am besten. An guten Violinkompositionen fließt unsere Zeit auch nicht über: möchte er daher lieber dafür sorgen. Über die Solos selbst läßt sich nicht viel sagen; sie sind leicht, munter, rotbäckig, aber gewöhnlich. Hätte ich seine dritte Sinfonie geschrieben, so fürchtete ich die Herausgabe solcher Kleinigkeiten einmal zu bereuen. Doch muß jeder am besten wissen, warum er dies und das tut.

Franz Otto, »Phalènes«. W. 15.

Sie sind Florestan und Eusebius dediziert und nach des Komponisten eigenem Geständnisse eine Folge ihrer »Papillons«, obwohl die letzteren bei weitem mehr der Nacht angehören möchten. Das Talent dieses Komponisten, der übrigens mit geistigen Steckbriefen seit lange verfolgt wird, weil er sich gar zu tief eingesponnen irgendwo, gehört durchaus dem lichten beweglichen Tage, wenn auch auf den unteren Flügelseiten seiner Falter hier und da sich dunklere Linien durcheinander ziehen. Einen Faden, einen tieferen Zusammenhang suche ich sonst in ihrer Folge nicht; jeder fliegt für sich, oft zackig, oft in schönen Bogen, oft träg, oft pfeilschnell. Betrachtungen lassen sich bei jedem einzelnen anstellen, und oft sinnigste, wenn man teilzunehmen weiß. Namentlich höre ich in der letzten »Phaläne« ein wehmütig Lied aus verklungener Zeit. Wenn ich noch bemerke, daß sie sich auf dem Papier und in der zurückspielenden Phantasie um vieles bedeutender ausnehmen als im wirklichen Klangkörper, so lobe ich damit den Sänger, der auch im Freien zu komponieren weiß, und tadle den Klavierspieler, der mit leichter Mühe

manches leichter hätte stellen können. Sei er mit diesem herzlich gegrüßt, und möge von seinen Geistesflügeln sein Genius nichts abgestreift haben als den Staub, der sich leider zu oft über den sonnigen als zweite Kruste ansetzt!

Sigismund Thalberg, Caprice (E-moll). Oe. 15.
Von demselben, 2 Nocturnes (in Fis und H). Oe. 16.

Könnten die Wiener hassen, so geschähe es wegen der schlimmen Gedanken, die diese Zeitschrift bisher über die Kompositionen Thalbergs gehegt, ihres Lieblings und Augapfels. Noch vor kurzem versprachen wir, uns und anderen Weh zu ersparen, seine Werke so lange gänzlich zu übergehen, bis wir eines nach vollster Überzeugung loben könnten. Bedenke man nur, daß wir etwas auf unser Lob geben und ordentlich geizen damit — daß vieles, was andere Zeitungen als „empfehlenswert" abtun, für uns noch gar nicht existiert, weil im anderen Fall sonst jeder Spatz wie ein Adler behandelt sein wollte und darauf pochte, daß er erschaffen worden und schüfe, — bedenke, daß man, sich loben zu lassen, nur an die Redaktionen der .. oder des .. schreiben könne, die davon leben, — bedenke, daß, wer lobe, nach Goethe sich gleichstelle, worauf wir verzichten — und man wird froh sein, mit einem blauen Auge davonzukommen. Ohne Seitenblicke: wir halten die zwei neusten Werke von Thalberg für seine besten, und worüber wir klar sind, darüber würde er uns täuschen, wenn er sie selbst vortrüge; denn herrlich soll er sein Instrument spielen und namentlich seine eigenen Kompositionen. Ist es nun eben kein vollgültiger Beweis der Güte eines Tonstückes, wenn es nur unter den Händen des Komponisten schön erscheint, sondern nur einer für die Vorzüglichkeit des Vortrags, so muß sich doch vieles auch unter fremden als reizend darstellen. Zwar geht der Kaprice die Schärfe und Tiefe des Witzes ab; aber sie enthält einen gut entwickelten Hauptgedanken, einzelne wahre Glanzpunkte (so das Agitato, S. 10) und bildet ein ganzes Stück, dem unzählige Evvivas folgen müssen. Daß es von einem Spieler herrührt, der die Schönheiten des Pianofortes genau kennt und mit leichten wie mit schweren Mitteln gleich geschickt zu wirken versteht, sieht man jeder Seite der Kaprice an, die übrigens mehr Verehrer als Überwinder finden wird. — Die Notturnos nun vergleiche ich einem jungen Mann von schöner Figur, feiner Tournüre, etwas blaß geschminkt, in der Art, wie wir es oft auf Wiener Modekupfern sehen. Des vielen Lieblichen und wirklich Ein-

schmeichelnden halber dauern mich im Herzensgrund die einzelnen banalen Reden, z. B. nach der zartsingenden Stelle der ersten Seite der zweite Takt des letzten Systems, S. 4 der zweite des zweiten Systems; darüber wegspringen möcht' ich, die Augen zudrücken und, die Wahrheit zu sagen, ist's mir dann, als habe der Komponist gar keinen rechten Drang zum Schaffen, als täte er es nur, weil er gerade nichts anderes anzustellen wüßte; er muß nicht, es muß. Heine pflegt zu einem reichen deutschen Komponisten, dessen Name auch in diesen Blättern vielmals vorgekommen[228], gewöhnlich zu sagen: „Warum komponierst Du nur? Du hast's ja nicht nötig." Es fehlt oft wenig, daß wir Hrn. Thalberg dasselbe zurufen möchten. Talent haben wir ihm zugesprochen — wie verdiente er denn so viel Aufhebens! Eine wahre Freude aber soll es uns sein, wenn wir von seiner nächsten Komposition sagen könnten, sie sei durch und durch gleichmäßig gehalten, ohne [virtuosisches] Beiinteresse von Anfang bis Ende sich treu bleibend, eine reinste Regung des Gemütes in geweihter Stunde. Verschaffe er uns diese!

Da wir aber gerade bei den Notturnos stehen, so will ich gar nicht leugnen, wie mich während dieses Schreibens zwei neue von Chopin* in Cis-moll und Des-dur unaufhörlich beschäftigten, die ich, wie viele seiner früheren (namentlich die in F-dur und G-moll), neben denen von Field für Ideale dieser Gattung, ja für das Herzinnigste und Verklärteste halte, was nur in der Musik erdacht werden könne[229].

Endlich hat uns auch Herr John Field selbst mit drei neuen Notturnos beschenkt, dem 14ten bis 16ten. Ist es einem doch dabei, als kehrte man nach einer abenteuerlichen Tour durch die Welt und nach den tausend Gefahren zu Land und Meer zum erstenmal wieder ins elterliche Haus zurück. Alles steht da so sicher und am alten Fleck, und das Naß könnte einem in die Augen treten. Sonderbar und verdächtig scheint mir nur das sechzehnte Nachtstück; es werden einige Anstalten mehr darin gemacht, sogar ein Quartett von Violine, Viola und Baß herzugezogen. Man meint wunder, was da kommen soll; denn der alte Herr ist ein Schalk, der mit einem Strich ein einfältig Gesicht in ein blitzendes umzuzeichnen, ja, wie Garrick im Sprechvortrag, das einfachste musikalische Abc so zu sprechen weiß, daß man traurig dabei werden muß ... Es kommt aber nichts.

* 2 Nocturnes. Oe. 27.

H. Herz, 2ème Caprice sur la Romance favor: »La Folle« d'A. Grisar. Oe. 84.

In der großen Weltpartitur[230] aber rechne ich Henri Herz ohne weiteres zur Janitscharenmusik; auch er spielt mit, will beachtet sein und verdient sein Lob, wenn er gehörig pausiert und beim Einfallen nicht zu viel Lärmens macht. Überhaupt ist es neuster Ton der haute volée der Künstler, Herz zu loben, und wirklich bekömmt man auch die Klagen fader Patrioten über „Ohrenkitzel, Klingelei" usw. nachgerade überdrüssig. Nicht als ob uns letztere jemals entzückt hätte, oder als ob wir meinten, die Musik könne ohne Triangel nicht bestehen; — ist er aber einmal vom höchsten Kapellmeister erschaffen und vorgeschrieben, so soll er auch hell und lustig dazwischenklingen. Also: Herz lebe! Überdem kann man ja seine Kompositionen als Wörterbücher musikalischer Vortragskunsttermen benutzen, in dieser Hinsicht erschöpft er die ganze italienische Sprache: keine Note, die nicht einen Zweck, eine Ausdrucksvorzeichnung hätte, keine Schmachtstelle, wo nicht ein Smorzando darunter stünde. Und wenn nach Jean Paul wahre Dichterwerke keines solchen Dolmetschers bedürfen, weil sie sonst Solbigschen Deklamationsbüchern glichen, die bekanntlich mit siebenfach verschiedenen Schriftarten, je nach der sinkenden und steigenden Stimme, gedruckt, so weiß das Herr Herz, der für gar keinen Dichter gehalten sein will, und spricht seine Empfindungen gleichsam noch einmal in Worten interlinearisch aus. Wieviel gäbe es hier noch zu sagen, guckte mir nicht der Setzer ängstlich über die Schulter herein wegen der Pfingstfeiertage. Darum von der Kaprice nur noch so viel, daß ihr 83 Werke vorausgegangen, die auf sie schließen lassen. Die »Folle« ist eine berühmte französische Salonromanze, das Bravourstück der Mad. Masi, eine »folie de salon«, wie sie unser Hamburger Korrespondent nannte, das Kapriccio aber nicht nur ebensogut, sondern besser. Namentlich schüttelt Herz gewisse leicht elegante, beinah üppige harmonische Gänge zu Mandeln aus dem Ärmel (so S. 8) und gerät dabei in einen gewissen Schwung, dessen Zweck und Ziel von Haus aus leider zu bekannt. Kommen nun vollends seine Stretti, Allegro, Presto, Prestissimo $^4/_4$, $^2/_4$, $^6/_8$, so schäumt das Publikum wie ein entzücktes Meer über, und auch der eminenteste Kantor könnte dann die Oktaven S. 14, System 3 zu 4 überhören.

H. Dorn, »Bacchanales«. Rhapsodie (D-maj.). Oe. 15.

Der Titel paßt. Die Trauben möchten platzen vor Wollust samt den Trinkern. Ein Stück, an dem sich der geistreiche Rezensent der

Dornschen »Bettlerin« (in einer Beilage zur Allg. Mus. Zeitung) neue Lorbeeren (wir verweisen nur auf die Quinten S. 3, System 4 zu 5) holen kann. Wir hüten uns wohl, mit dem Komponisten anzubinden. Er sticht. Über kurz und lang malte er uns in eine Rhapsodie unter dem Titel »Nous«, Rhapsodie sur le »Nous« des Journalistes etc. hinein, und man hätte nichts davon als eine lächerliche Unsterblichkeit. Wir meinen, die Rhapsodie gefällt uns besser als ihr zukünftiger Rezensent, Bacchanalien besser als Litaneien. Mit gelehrten Fragen, „ob denn in dem Stück ordentliche Logik zu finden sei, Plan, Einheit, Wohlhäbigkeit", dringt man hier nicht durch und hat sich nur in acht zu nehmen, daß einem nicht ein goldner Pokal an den gelehrten Kopf fliegt. Unter den vielen herkulischen und den anderen Gottheiten, die an den Tafeln schwelgen mögen, vermiss' ich aber Harmonias oberste Tochter, von der oft ein Blick genügt hätte, den Späßen der wilden Gesellen eine Grenze zu setzen; man merkt gewiß, daß ich die Melodie meine. Sodann fällt mir aus der Mythologie ein, daß es beim berühmten alljährlichen Bacchantenumzug allerdings toll genug hergegangen, daß aber mitten durch die trunkenen Satyrs und Mänaden sich eine Reihe vornehmer sittiger Mädchen gezogen, mit hochgehobenen Körben und Früchten des Frühlings darin. Sollte dies der Komponist nicht gewußt haben? ... Eben fliegt ein Pokal auf mich zu ...

W. Taubert, »Miniatures«. Oe. 23.
Derselbe, »Tutti Frutti«. Oe. 24.
Derselbe, 6 Impromptus caractéristiques. Oe. 14.

Wir stellen sie nach ihren Ansprüchen in aufsteigender Linie hintereinander, nicht nach der Opuszahl. Die »Miniatures« sind Guckkastenbilder für Kinder, hier ein Schäfer mit einem Hunde, dort eine Festung usw., eins netter als das andere; ja ordentliche Hebelsche alemannische Volkslieder vom „Brünneli" und „Vögeli". Man hört oft von Lehrern, daß es an faßlichen Handstücken deutscher Komposition fehle, und daß sie deshalb zu Herz und Hünten ihre Zuflucht nehmen müßten. Möchten sie jetzt nach diesen Miniaturen greifen, die wirklich musterhaft für ihren Zweck gearbeitet sind, dabei naiv, putzig, Kindes Hand, Herz und Geist bildend und jedes charakteristisch für sich.

Die »Tutti Frutti« versteigen sich in der Erfindung schon höher und schicken sich mehr für dreizehnjährige Buben, ja für ältere und Dilettanten, wenn sie nur auf der Klaviatur fein zu Haus. Der Vermischung

verschiedener Schwierigkeiten halber, wie der oft wechselnden Handlagen gebe man sie nur Applikaturfesten; sonst entstehen Unordnungen. Als Komposition behagt mir am meisten der Marsch, der mehr eine Art davon, so nämlich, daß man die Soldaten wie hinter dem Berge traben hört. Gar hübsch alles! Den polnischen Tanz möchte ich weniger harmonisch bunt und mehr rhythmisch klar; auch die altmodischen Doppelschläge vermißte ich gern, obgleich sie hier nicht uncharakteristisch[231 V].

Wir kommen zu den sechs Impromptus, die ebensoviel kleine lyrische Gedichte, sehr ansprechend, bilderreich, deutsch durch und durch. Nr. 1. »Zu Weihnachten«. Ein Kaminstück: im Vordergrunde spielende Kinder mit Schnarre, Schaukelpferd usw.; zuzeiten klingt's wie aus der Christmetten herein; der Schnee knistert unter den Wägen. Wir wüßten nichts hinzuzusetzen, eher wegzunehmen. Die Kantilene erinnert öfters an Mendelssohnsche. — Nr. 2. »Maskenball«. Auch ihn wünschten wir nicht so im kleinen ausgeführt. Das Hauptthema ist ein wohlbekanntes. Die Szene wechselt oft, wie natürlich; in der Mitte fallen ernsthaftere Dinge vor. Im Alla polacca durchkreuzen sich Walzer- und Polonäsentempo, eine alte, immer artige Idee. Auf den letzten Seiten werden noch einmal alle früheren Gedanken berührt, aber mehr gesucht als von selbst kommend. — Nr. 3. »Frühlingsempfindung«, scheint der leichteste musikalische Vorwurf, und ist darum der schwerste. Die Einleitung trifft; die Hauptsache mißfällt mir. Man merkt die Absicht usw. — Am Ganzen bleibt die Kürze zu loben. — In der »Walpurgisnacht« gibt es mehr musikalischen Anhalt; doch hat die neue Zeit so viel Geisterartiges der Art geliefert, daß man alles schon einmal gehört zu haben meint. Deutlicher kann's aber noch nicht geschehen sein als hier, wo man die Hexen auf Böcken und Ofengabeln durch die Wolken reiten sieht. Nebenbei enthält das Bild gute Gedanken und ist mit sichtlicher Vorliebe ausgearbeitet. — Der Komponist schließt mit einem »Traum«, dem poetischsten Stück der Sammlung; das Leben möge ihm und uns ähnliche Träume zu Gestalten kristallisieren. Was sonst darüber zu sagen wäre, steht lieblicher und fester in der Musik, die wir denen empfehlen, die in den Täuschungen der Kunst Ersatz suchen für die mancherlei der Wirklichkeit.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, drei Kapricen. W. 33.

Oft ist's, als breche dieser Künstler, den der Zufall schon bei seiner Taufe beim rechten Beinamen genannt, einzelne Takte, ja Akkorde

aus seinem »Sommernachtstraum« und erweitere und verarbeite diese wiederum zu einzelnen Werken, wie etwa ein Maler seine Madonna zu allerhand Engelsköpfen. In jenem „Traum" liefen nun einmal des Künstlers liebste Wünsche ins Ziel zusammen: es ist das Resultat seines Daseins — und wie es schön und bedeutend, wissen wir alle. — Zwei der obigen Kapricen mögen einer früheren Zeit angehören, die mittlere nur der jüngsten[232]; jene könnten auch von anderen Meistern geschrieben sein, in der mittleren steht aber auf jeder Seite wie mit großen Buchstaben: F. M. B.; — vor allem liebe ich diese und halte sie für eine Genie, die sich heimlich auf die Erde gestohlen. Da spannt und tobt nichts, spukt kein Gespenst, neckt nicht einmal eine Fee; überall tritt man auf festen Boden, auf blumigen, deutschen; ein Waltscher[233] Sommerflug über Land aus Jean Paul ist es. Bin ich auch beinah überzeugt, daß dies Stück niemand mit so unnachahmlicher Anmut spielen könne als der Komponist, und gebe ich Eusebius recht, der meint, er (der Komponist) könne damit das liebendste Mädchen auf einige Augenblicke untreu machen, so mag sich dies durchsichtig schimmernde Geäder, dieses wallende Kolorit, diese feinste Mienenbeweglichkeit doch von keinem gänzlich unterdrücken lassen. Wie verschieden davon sind die anderen Kapriccios und fast in gar keiner Beziehung zur mittleren! In der letzten nämlich steckt so etwas von einem verhaltenen sprachlosen Ingrimm, der sich auch ganz leidlich bis zum Schluß beschwichtigt, aber dann aus voller Herzenslust losbricht. Warum? — wer weiß es! man ist eben zuzeiten wild, nicht etwa über dies oder das, sondern möchte „mit sanftester Faust"[234] im allgemeinen rechts und links ausschlagen und sich selbst aus der Erde hinaus, wenn's nicht gerade noch zu ertragen wäre. Auf andere wird die Kaprice anders wirken, auf mich so; stehe es da. Dagegen werden wir sämtlich bei der ersten übereinstimmen, wenn wir mit ihr ein leichteres Weh durchleben, das von der Musik, worein es sich gestürzt, Linderung verlangt und empfängt. Mehr verraten wir nicht. Der nächste Blick des Lesers aber fliege in das Heft selbst.

Ludwig Schunke, erstes Kapriccio. W. 9.
Derselbe, zweites Kapriccio. W. 10.

Einmal im Frühling 1834 trat Schunke mit seiner gewöhnlichen Hast in meine Stube (es trennte uns nur eine offene Tür) und warf hin, er wolle in einem Konzert spielen, und wie er das Stück nennen

solle, denn „Caprice‘ sage ihm zu wenig“. Dabei saß er längst am Flügel und im Feuer der zweiten in C-moll. Leidlich entzückt antwortete ich im Spaß: „Nenn’ es »Beethoven, scène dramatique«“ — und also kam es auf den Konzertzettel; in Wahrheit schattet das Stück aber nur ein Tausendteil Beethovenschen Seelenlebens ab, nur eine kleine dunkle Linie in der Stirn. — Zwei Jahre sind seit jenem Frühling hinüber. Wenn ein Virtuose stirbt, sagen die Leute gewöhnlich: „Hätt’ er doch seine Finger zurückgelassen“; diese machten’s bei Ludwig Schunke nicht: ihm wuchs alles aus dem Geist zu und von da ins Leben; ihn eine Stunde studieren, ja die Tasten C D E F G hin und her üben zu hören, war mir ein Genuß und mehr als manches Künstlerkonzert. Hat er nun auch, nach dem jetzigen möglichen Überblick, als Komponist nicht die Höhe erreicht wie als Virtuos (die Sicherheit und Kühnheit seines Spiels, namentlich in den letzten Monden vor seinem Tod, stieg ins Unglaubliche und hatte etwas Krankhaftes), so war ihm nach dieser einzigen zweiten Kaprice eine fruchtbare und ruhmesvolle Zukunft zuzusichern. Sie hat vieles von ihm selbst, die Exzentrizität, das vornehme Wesen, etwas Still-Glänzendes; dagegen wollte mir die erste von jeher kälter, der Kern sogar prosaisch vorkommen und gewann nur durch seinen Vortrag. Ja, ihn spielen zu hören! Wie ein Adler flog er und mit Jupiterblitzen, das Auge sprühend aber ruhig, jede Nerve voll Musik, — und war ein Maler zur Hand, so stand er gewiß als Musengott auf dem Papier fertig. Bei seinem Eingenommensein gegen Publikum und öffentliches Auftreten, was sich in etwas aus dem Verdachte, nicht genug anerkannt zu werden, herleitete und sich nach und nach bis zum Widerwillen gesteigert hatte, was natürlich auf die Leistung zurückwirken mußte, kann man nicht verlangen, daß die, die ihn nur einmal obenhin gehört, in ein Urteil einstimmen können, das sich auf dem Grund eines tagtäglichen Verkehrs zu so großer Erhebung herausstellte. Doch stehe hier, einen Begriff seiner weitgediehenen Meisterschaft zu geben, ein klein Beispiel, das mir eben einfällt. Wenn man jemandem etwas dediziert, so wünscht man, daß er’s vorzugsweise spiele; aus vielen Gründen hatte ich ihm vielleicht eines der schwierigsten Klavierstücke, eine Tokkata, zugeeignet. Da mir kein Ton entging, den er anschlug, so hatte ich meinen leisen Ärger, daß er sich nicht darübermachte, und spielte sie ihm, vielleicht um ihn zum Studieren zu reizen, zuzeiten aus meiner Stube in seine hinüber. Wie vorher blieb alles mäuschenstill. Da, nach langer Zeit besucht uns ein Fremder, Schunke zu hören. Wie

aber staunte ich, als er jenem die Tokkata in ganzer Vollendung vorspielte und mir bekannte, daß er mich einigemal belauscht und sie sich im stillen ohne Klavier herausstudiert, im Kopfe geübt habe[235]. — Leider brachte ihn aber jener Verdacht des Nicht-Anerkanntwerdens zuweilen auf unrechte Ideen; einmal hielt er seine Leistungen für noch zu gering und sprach begeistert von neuen Paganini-Idealen, die er in sich spüre, und „daß er sich ein halbes Jahr einschließen und Mechanik studieren werde"; einmal wollte er wieder die ganze Musik beiseite legen usw. — Doch zogen solche Gedanken nur wie ein Schmerz um ein erhaben Gesicht, und er blieb seiner Kunst mit allem Feuer bis zu seinen letzten Stunden zugetan, wo er im Fieber die Umstehenden bat, ihm eine Flöte zu bringen[236 237].

1836.
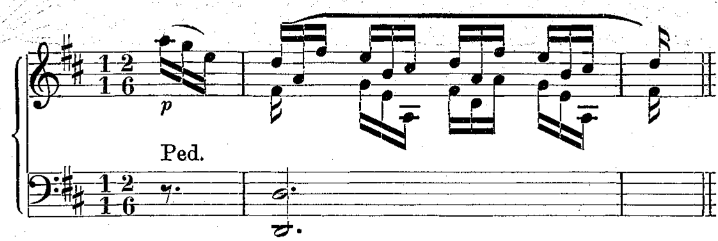
Aus den Büchern der Davidsbündler (I. 16 neue Etüden. II. Tanzliteratur). — Etüden für das Pianoforte. — Pianoforte-Etüden ihren Zwecken nach geordnet. — Variationen für Pianoforte. (Erster bis dritter Gang.) — Phantasien, Kapricen usw. für Pianoforte. — Rondos für Pianoforte.

31. Aus den Büchern der Davidsbündler.
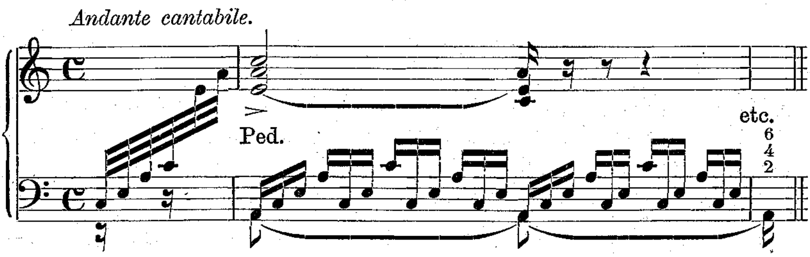
I.

Sechzehn neue Etüden.
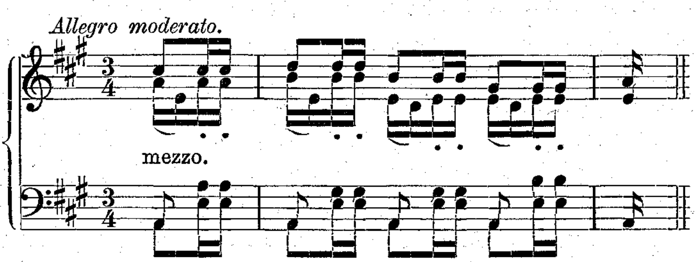
Das Titelblatt hat sich verloren, und ich kann ohne alle Amorbinde und Blende rezensieren: denn Namen machen unfrei und Personalienkenntnis vollends. Sollten die Etüden daher von Moscheles sein, so fürchte ich nicht, sie zu sehr tadeln zu müssen wegen Charakterschwäche — oder von Chopin, so soll mich sein schwärmerisch Auge nicht verführen — oder von Mendelssohn, den spür' ich tausend Schritte weit in den Fingern und sonst — oder von Thalberg, so soll er die Wahrheit erfahren — oder gar von dir, Florestan, der du uns am Ende einmal mit „Violinetüden für Klavier" überraschen wirst, wie du deren schon orchesterartige gesetzt, so soll unsern Goliathen nichts verschwiegen bleiben. Nachdem ich einen prüfenden Engrosblick in das Heft geworfen (ich halte viel von der Notengestaltmusik für's Auge), so gesteh' ich, daß es wohl nicht allein an den sehr scharfen, einzeln stehenden, wie in Stein gehauenen Köpfen liegt, daß ein jeder etwas zu bedeuten und die lose verschlungenen Stimmfäden immer in einen klaren Büschel zusammenzuwachsen scheinen. Sodann sieht mich etwas ungemein Solides an, dabei Säuberliches, Geputztes, in der Art, wie sich alte Leute noch Sonntags gern anziehen, vor allem aber etwas Wohlbekanntes, dem man schon im Leben einmal begegnet zu haben meint. Von romantischen Gießbächen hör' ich nichts, wohl aber von zierlichen Springbrunnen in verschnittenen Taxusalleen. Doch sind dies alles optische Ahnungen, und bei weitem sicherer schlag' ich gleich S. 30 auf — »Moderato en carillon«:
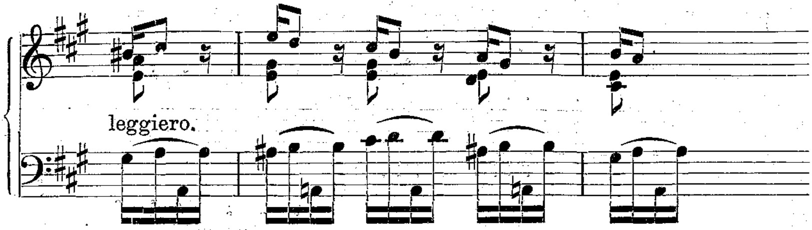


Carillon heißt jedenfalls Glockenspiel, und ich vergleiche die Etüde einem klingenden chinesischen Turm, wenn der Wind unter die närrischen Glöckchen fährt. Sehr hübsch find' ich sie und erachte sie eines guten Musikers würdig; ja sie hat etwas Cramersches. Weiter — S. 32:
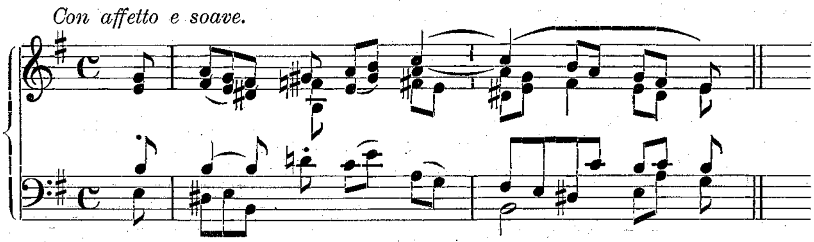


Melodie scheint mir deine Stärke nicht, verschleierter Künstler, aber wie kannst du auch S. 34 innig werden! Ist es doch, als glühe in ein greises Gesicht ein Blitz von früher hinein und verkläre es eine Weile, und es sinke dann wieder ermattet aufs Ruhebett zurück. Von Chopin ist die Etüde nicht: darauf schwör' ich. Zurück — S. 20:
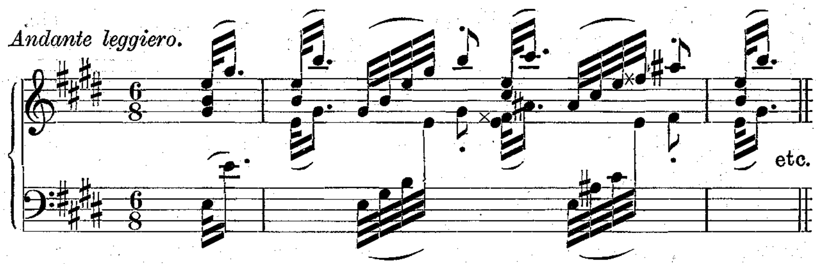


Hier könnte Moscheles seine Hand im Spiele haben, wenn sie sich nicht gar zu lang in der ursprünglichen Tonleiter bewegte; aber wie glücklich gerät sie in einer neuen Bewegung an ein Ziel:



Weiter finde ich S. 23:
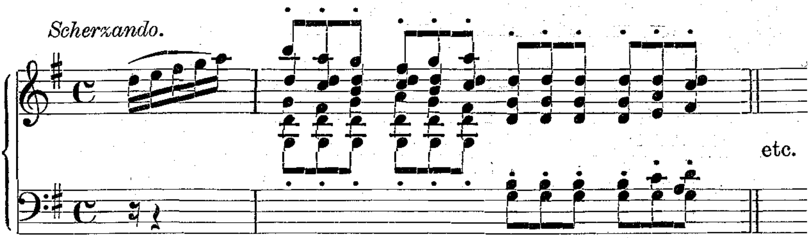


Ludwig Berger feilt seit langen Jahren an einem Heft: ich bekomme ihn hier stark in Verdacht. Das geht so fest durch den Harmoniestrom, ohne Bangen, auf eine seichte Stelle oder eine Untiefe zu geraten; ja im E-dur steigt es ans Land und sonnt sich auf grünem Rasen, dann aber flugs wieder in die Wellen hinein. Zurück S. 18:
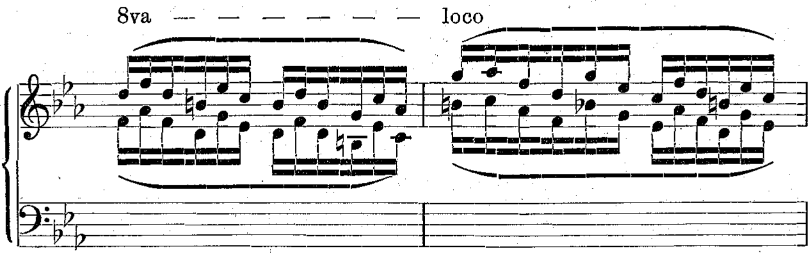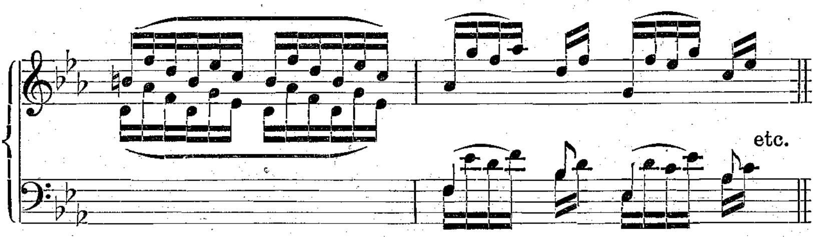


— die mich irre am Komponisten macht und einen fernen südlichen Anflug, ja ähnliches von einem Quartett aus einer Bellinischen Oper hat. Ich vermutete schon ein Oeuvre posthume von Clementi: aber hier fühl' ich jüngste Einflüsse. Dagegen scheint mir S. 2 sehr altväterisch, S. 28 und 42 trocken und langweilig.

Was aber funkelt hier, S. 26, und duftet auf mich ein:



Ein webendes Tonspiel von sechs und mehren Stimmen, ein glückliches Durcheinander, ein Plaudern von geliebten Lippen — und wahrhaftig, hier senk' ich meinen Degen, denn nur ein Meister kann solches. Noch dazu macht mich dieser Gang stutzig:





— und gar zu meiner Verwunderung steht über einer der Etüden Nr. 97. — Sollten sie am Ende gar vom alten J. B. — — —

Freilich, Eusebius, sind sie's, und ich übersetze schon seit lange an dem Titel, welcher lautet: 16 nouvelles Etudes pour le Pianoforte composées et dédiées à Mr. A. A. Klengel, organiste à la cour de sa Majesté le Roi de Saxe, par son ami J. B. Cramer, membre de l'académie royale de Musique à Stockholm. Oeuv. 81. (No. 85—100.) Propriété des éditeurs. Enrégistré dans l'archive de l'union. Vienne, chez T. Haslinger, éditeur de musique etc. Eusebius.

II.

Tanzliteratur.

F. Ch. Keßler, Drei Polonäsen. W. 25.
Sigism. Thalberg, 12 Walzer. W. 4.
Klara Wieck, Valses Romantiques. W. 4.
L. Edler v. Meyer, Salon. 6 Walzer. W. 4.
Franz Schubert, Erste Walzer. W. 9. Heft 1.
Derselbe, Deutsche Tänze. W. 33.

— „Und nun spiele, Zilia! Ich will mich ganz untertauchen in den Tönen und nur zuweilen mit dem Kopf vorgucken, damit ihr nicht meint, ich wär' ertrunken an der Wehmut; denn Tanzmusik stimmt schmerzlich und schlaff, wie umgekehrt Kirchenmusik froh und tätig, wenigstens mich" — sprach Florestan, während Zilia schon in der ersten Keßlerschen Polonäse schwebte. „Freilich wär' es schön," fuhr jener fort, halb hörend, halb sprechend, „ein Dutzend Davidsbündlerinnen machten den Abend zum unvergeßlichen und umschlängen sich zu einem Grazienfest. Jean Paul hat schon bemerkt, wie Mädchen eigentlich nur mit Mädchen tanzen sollten (wo es dann freilich manche Brautfeste weniger gäbe) und Männer (setz' ich hinzu) überhaupt nie." — „Geschähe es aber dennoch (fiel Eusebius ein), so müßte man beim Trio zu der Davidsbündlerin sagen: ‚So einfach bist auch du und so gut', — und beim zweiten Teil wäre sehr zu wünschen, daß sie den Blumenstrauß fallen ließe, um ihn im Fluge aufheben und aufsehn zu dürfen ins dankende Auge." Dies alles aber stand mehr in Eusebs seinem und in der Musik, als er es geradezu wörtlich sprach. Florestan reckte nur manchmal den Kopf in die Höhe, namentlich bei der dritten Polonäse, die sehr glänzend und voll Hörner- und Geigenklang.

„Jetzt etwas Rascheres, und spiel' du den Thalberg, Euseb, Zilias Finger sind zu weich dazu", sagte Florestan, hielt aber bald auf und bat, die Teile nicht zu wiederholen, da die Walzer zu wasserhell, namentlich der neunte, der auf eine Linie ginge, ja in einen Takt „und ewig Tonika und Dominante, Dominante und Tonika. Indes ist's gut genug für den, der unten zuhorcht." Der aber unten stand (ein Student), schrie nach dem Schluß im Ernst Da Capo, und alle mußten viel lachen über Florestans Wut darüber und wie er ihm hinunterrief, er möge sich fortscheren und nicht durch ähnliche Aufmunterungen stören, sonst würde er ihn durch einen stundenlangen Terzentriller zum Schweigen bringen usw. —

Also von einer Dame? (würde ein Rezensent bei den »Valses romantiques« anfangen). Ei, ei, da werden wir die Quinten und die Melodie nicht zu weit zu suchen brauchen.

Zilia hielt vier leise Mondscheinakkorde aus. Alle horchten aufmerksam. Auf dem Flügel lag aber ein Rosenzweig (Florestan hat an der Stelle der Leuchter immer Vasen mit Blumen), der von der Erschütterung nach und nach auf die Tasten geglitten war. Wie nun Zilia nach einem Baßton haschte, berührte sie ihn zu heftig und hielt inne, weil der Finger blutete. Florestan fragte, was es wäre? — „Nichts", sagte Zilia, — „wie diese Walzer sind's noch keine großen Schmerzen und nur Blutstropfen, von Rosen hervorgelockt." Die aber dieses sagte, möge nie andre kennen lernen! —

Nach einer Pause stürzte sich Florestan in den Meyerschen Salon voll glänzender Gräfinnen und Gesandtinnen. Wie einem das wohltut, Reichtum und Schönheit im höchsten Stand und Schmuck und oben droben die Musik; alle sprechen, und niemand hört vom andern, denn die Töne überschlagen in Wellen! „Dabei (preßte Florestan heraus) verlangt's einem ordentlich nach einem Instrument mit einer Oktave mehr links und rechts, damit man nur recht ausholen könne und schwelgen[238]." Man hat keine Vorstellung, wie Florestan so etwas spielt, und wie er fortstürmt und fortreißt. Auch waren die Davidsbündler ganz erhitzt und riefen in der Aufregung (eine musikalische ist unersättlich) nach „mehr und mehr", bis Serpentin zwischen den Walzern von Schubert und dem Bolero von Chopin zu wählen vorschlug. „Treff ich" — rief Florestan und stellte sich in eine Ecke weit vom Flügel — „mich von hier aus auf die Klaviatur stürzend, den ersten Akkord aus dem letzten Satz der D-moll-Sinfonie, so gilt Schubert." Natürlich traf er. Zilia spielte die Walzer auswendig.

Erste Walzer von Franz Schubert, kleine Genien, die ihr nicht höher über der Erde schwebt, als etwa die Höhe einer Blume ist, — zwar mag ich den Sehnsuchtswalzer, in dem sich schon hundert Mädchengefühle abgebadet, und auch die drei letzten nicht, die ich als ästhetischen Fehler im Ganzen ihrem Schöpfer nicht verzeihe; — aber wie sich die übrigen um jenen herumdrehn, ihn mit duftigen Fäden mehr oder weniger einspinnen, und wie sich durch alle eine so schwärmerische Gedankenlosigkeit zieht, daß man es selbst wird und beim letzten noch im ersten zu spielen glaubt, — ist gar gut. —

Dagegen tanzt freilich in den »deutschen Tänzen« ein ganzer Fasching.

„Und trefflich wär's", schrie Florestan dem Fritz Friedrich* ins Ohr, „du holtest deine Laterna magica und schattetest den Maskenball an der Wand nach." — Der mit Jubel fort und wieder da.

Die folgende Gruppe gehört zu den lieblichsten. Das Zimmer matt erleuchtet — am Klavier Zilia, die verwundende Rose in den Locken — Eusebius im schwarzen Samtrock über den Stuhl gelehnt — Florestan (desgleichen) auf dem Tische stehend und ciceronesierend — Serpentin, Walts Nacken umschlingend mit den Beinen und manchmal auf und ab reitend — der Maler à la Hamlet, mit Stieraugen seine Schattenfiguren auskramend, von denen einige spinnenbeinichte schon von der Wand zur Decke liefen. Zilia fing an, und Florestan mochte ungefähr so sprechen, obgleich alles viel ausgearbeiteter:

Nr. 1. A-dur. Gedränge von Masken. Pauken. Trompeten. Lichtdampf. Perückenmann: „Es scheint sich alles sehr gut zu machen." — Nr. 2. Komische Figur, sich hinter den Ohren kratzend und immer „pst, pst" rufend. Verschwindet. — Nr. 3. Harlekin, die Arme in die Hüften gestemmt. Kopfüber zur Tür hinaus. — Nr. 4. Zwei steife vornehme Masken, tanzend, wenig miteinander redend. — 5. Schlanker Ritter, eine Maske verfolgend: „Habe ich dich endlich, schöne Zitherspielerin?" — „Laßt mich los." — Entflieht. — 6. Straffer Husar mit Federstutz und Säbeltasche. — 7. Schnitter und Schnitterin, selig miteinander walzend. Er leise: „Bist du es?" Sie erkennen sich. — 8. Pachter vom Land, zum Tanz ausholend. — 9. Die Türflügel gehn weit auf. Prächtiger Zug von Rittern und Edeldamen. — 10. Spanier zu einer Ursulinerin: „Sprecht wenigstens, da ihr nicht lieben dürft." Sie: „Dürft' ich lieber nicht reden, um verstanden zu sein! . . . ."

Mitten aber im Walzer sprang Florestan vom Tische zur Tür hinaus. Man war so etwas an ihm gewohnt. Auch Zilia hörte bald auf, und die andern zerstreuten sich hierhin und dorthin.

Florestan pflegt nämlich oft mitten im Augenblick des Vollgenusses abzubrechen, vielleicht um dessen ganze Frische und Fülle mit in die Erinnerung zu bringen. Diesmal erreichte er auch, was er wollte — denn erzählen sich die Freunde von ihren heitersten Abenden, so gedenken sie allemal des 28sten Dezembers 18**.

* Dem tauben Maler.

32. Etüden für das Pianoforte.

Kein Genre der Pianofortemusik hat soviel Treffliches aufzuweisen, als das der Etüden. Die Ursache liegt nah: die Form ist eine der leichtesten und anziehendsten, der Zweck, für den gearbeitet wird, so klar und festgesetzt, daß man nicht fehlen kann. Wir stellen unten übersichtlich Etüden mehrerer Komponisten zusammen, teils ältere, die zum Teil übersehen, teils neuere, die noch nicht öffentlich besprochen worden sind. Im allgemeinen schicken wir voraus, daß die zu besprechenden nur als Spezialitäten anzusehen sind, als Verbindungsfäden, die sich zwischen den Epochen bezeichnenden Meisteretüden von Cramer, Clementi, Moscheles und Chopin hindurchziehen, im einzelnen aber manches Vorzügliche enthalten, weshalb sie von Zeit zu Zeit vorzunehmen sein möchten.

J. P. Pixis, Etüden in Walzerform. Werk 80.

Im weitesten Sinne ist jedes Musikstück eine Etüde und das leichteste oft die schwerste. Im engen müssen wir aber an eine Studie die Forderung stellen, daß sie etwas Besonderes bezwecke, eine Fertigkeit fördere, zur Besiegung einer einzelnen Schwierigkeit führe, liege diese in der Technik, Rhythmik, im Ausdruck, im Vortrage usw.; finden sich untermischte Schwierigkeiten, so gehört sie dem Genre der Kaprice an; dann tut man ebenso wohl und besser, das Studium auf größere zusammenhängende Konzertsätze zu verwenden, die in neuerer Zeit, wie bekannt, alle Arten Diffikultäten enthalten und vollauf zum Studieren geben.

Die obige Forderung festgehalten, so kommen ihr, wie sich von dem auch als Lehrer geschätzten Komponisten erwarten ließ, diese Miniaturetüden fast immer nach. Sollten manche solchen pädagogischen Schmeichelmitteln nicht hold sein, so sollen sie doch bedenken, daß man ein Kind, ein Mädchen nicht täglich mit Tonleiter- und Fingerübungen-Spielen quäle, sondern zur rechten Zeit etwas Tanzliches einstreue. Im Gegensatz daher zu manchem berühmten Klaviermeister greifen wir den berühmten Satz, „junge Seelen sollen keine Tänze spielen, sondern womöglich gleich Beethoven", als falsch an (ebenso wie den, daß sie nichts auswendig lernen sollen) und empfehlen diese Walzer als nützliche Intermezzi, als fingergut, artig, lebhaft und musikalisch. — Unter den Bässen des 9ten Walzers steht das Wort Cornemuse. Wir erinnern uns genau, wie uns das Wort früher beunruhigte (die Etüden sind schon 8—10 Jahre

alt), da wir etwas Musenartiges dahinter vermuteten, bis wir endlich im Lexikon einen „Dudelsack" fanden. Es scheint dies Wort eine Bereicherung der kritischen Terminologie, von dem nicht einmal Herr Gollmick in seiner weiß, und das unter manche **sche Komposition gehörte. Dabei (wir sind einmal im Kleinlichen) fällt uns die „Iris" ein, die neulich hinter dem Worte Ecco, das im letzten Satze des zweiten Herzschen Konzertes vorkömmt, einen lateinischen Fingerzeig, aufzumerken, über die Schönheit der Komposition nachzusinnen, sehen wollte, — während das Wort wohl kaum mehr als Echo bedeutet, d. h. Wiederholung einer Phrase wie aus der Ferne.

J. Pohl, Divertissements oder Exercices in Ekossaisenform.

Die Divertissements sind dieselben, die wir schon früher unter dem Titel: »Caprices en forme d'Anglaises« anführten und dort nach Gebühr lobten[239]. Wir wiederholen nachdrücklich, was wir von ihnen rühmten, obgleich sie allerdings mehr in die Allgemeinheit des Kapriccios ausschweifen und nur einige (1. 4. 6. 15. 16. 21.) ausgeprägte Etüdenphysiognomien tragen. Für das Überschlagen der Hände und das Eingreifen der Finger in die andern, wodurch eine so besondere Färbung hervorgebracht wird, ist am meisten gesorgt, übrigens für alle Gattungen von Schwierigkeiten, wie sie freilich nur Spielern erster Klasse geboten werden dürfen. Als Komposition muß man das Heft dem Besten der Genremusik gleichstellen, — ein wahrer Brillantenschmuck, wo jeder einzelne eine besondere Farbe trägt und alle aus derselben Mine gekommen scheinen, — Geist und Originalität auf jeder Seite, daneben schöner freier Satz und innige Kenntnis der Mittel des Instruments. Ob der Komponist auch über größere Formen herrsche, wissen wir leider nicht, da wir von seinen anderen Kompositionen, die der Hofmeistersche Katalog aufzählt, nichts zu Händen bekommen konnten. Erfahren wir etwas darüber, so soll es der Leser auch. Noch berichtigen wir einen Irrtum mit großer Freude. Wir führten an der obenbezeichneten Stelle an, daß der Verfasser gestorben sein solle. Nach anderen guten Nachrichten lebt er indes noch in Paris, soll sich jedoch von aller weltlichen Musik losgesagt haben und nur dem Studium des Kontrapunkts leben. Wir führen dies an, da nach den obigen Ekossaisen die Zukunft des Komponisten mehr der glänzenden Welt als dem engen Kloster anzugehören schien, — jene müßten denn, wie es auch vorkömmt, in einer besonders aufgeregten Lebensepoche entstanden sein.

Maria Szymanowska, 12 Etüden (Heft 1. 2.).

Der Name wird vielen eine schöne Erinnerung sein[240]. Wir hörten diese Virtuosin oft den weiblichen Field nennen, worin, diesen Etüden nach zu schließen, etwas Richtiges liegen mag. Zarte blaue Schwingen sind's, die die Wagschale weder drücken noch heben, und die niemand hart angreifen möchte. Muß man es schon hoch anschlagen, wenn Frauen Etüden nur spielen, so noch mehr, wenn sie sie schreiben; dazu sind diese wirklich gut und bildend, namentlich für Erlernung von Figuren, Verzierungen, Rhythmen usw. Sieht man auch überall das unsichre Weib, besonders in Form und Harmonie, so auch das musikalisch fühlende, das gern noch mehr sagen möchte, wenn es könnte. An Erfindung und Charakter heißen wir sie jedenfalls das Bedeutendste, was die musikalische Frauenwelt bis jetzt geliefert, wobei noch zu bedenken, daß sie schon vor langer Zeit geschrieben sind und deshalb vieles für neu und außerordentlich geschätzt werden muß, was nach und nach gewöhnlich und allgemein geworden.

J. Ch. Keßler, 24 Etüden. Werk 20. Heft 1—4.

Es wundert uns, daß wir in so vielen Heften eines Komponisten, den wir anderweitig als einen Mann von Geist, sogar poetischem Geist schätzen gelernt haben, fast nichts als Fingerübungen, Trocknes, Formelles und Verstandesmäßiges fanden. Denn sie sind sämtlich so nach einer Weise zugeschnitten, dabei so in die Länge und Quere gezogen, daß man sie nur sehr phantasievollen Spielern zur Abkühlung anempfehlen kann, daß minder feurigen, bloß mechanischen Spielern hingegen für die wenige Fertigkeit mehr, die sie durch deren Studium erlangen, vollends die letzten Tropfen Blutes ausgezogen würden. — Der Schreibstil an und für sich ist übrigens rein, ausgebildet, kräftig und nähert sich dem Cramerschen, ohne dessen Reize zu besitzen. Besäße man nur immer Faustmäntel, um in der Stunde, wo Komponisten ihre Manuskripte an die Verleger absenden, zu ihnen fliegen zu können! — Diesmal hätten wir nur Nr. 1, 3, 15, 18, 22 und 24 fortgelassen, die andern stehen kürzer und bündiger im Cramer, — und nehmen wir nur noch Nr. 5 aus, vor der wir, hat sie der Komponist wirklich mit kreuzweis übereinander geschlagenen Händen am Klaviere komponiert und nicht etwa auf dem Papiere transponiert, im Staube niederfallen; man wird so einen Fall nur durch Zuziehung der Noten begreiflich finden[241].

H. Bertini, 25 Kapricen oder Etüden. Werk 94.

Der Komponist schlägt hier zwei Weltsaiten an, die tiefe pathetische und die hohe frivole, und vereinigt somit die Krone Bellinis und Aubers unter einem Hut. Im Grunde halten wir jedoch diesen jungen Komponisten für einen etwas faden Patron, der wohl nach der ersten Bekanntschaft (durch seine älteren Etüden) einen angenehmen Eindruck hinterließ, in der Länge aber unausstehlich wird. So ist denn in diesen Etüden ziemlich alles nur aufgewärmt, kokett, studiert — Lächeln, Seufzen, Kraft, Ohnmacht, Anmut, Arroganz. Wir leben des Trostes, daß sich solcher Flitter nie lange in der Welt halten kann, und fallen weiter nicht darüber her: — aus gewissen Gründen empfehlen wir sogar denen, die sich in der großen Welt nicht zu benehmen wissen und doch in ihr leben wollen und leben müssen, diese Etüden als vorzüglich, da allgemeine Redensarten kaum mit mehr Eleganz und scheinbarer Tiefe ausgesprochen werden können, als es Bertini versteht, d. h. da er so außerordentlich klaviergemäß und wohlklingend setzt, daß man sein Glück machen muß — bei reichen Witwen und auch sonstig.

Wenden wir uns zu edleren Werken, zu den Etüden von K. Mayer, F. W. Grund, Ch. E. F. Weyse, F. Ries und L. Berger.

K. Mayer, 6 Etüden. Werk 31.

Dem Achilles gibt man einen Zentauren zum Lehrer, schöne Spiele jedoch wollen wir bei den Grazien lernen. Die obigen Etüden sind welche, — Grazien von anmutiger Gestalt und hellem Angesichte.

Wir alle wissen noch von der Schule her, wie wir uns vor gewissen Lehrern ihrer Kälte und Strenge wegen beinahe fürchteten, während wir uns auf die „Stunden" anderer ordentlich freuten. Ähnlich verhalten sich andere Etüden zu unsern; man bleibt mit Freude über die Zeit bei ihnen und sucht sie recht innezuwerden, da sie einen gleich vorneherein freundlich ansehen und durch nichts Schwierigverwickeltes abschrecken. Und dann stoßen wir oft auf traurige Gestalten, welche die Schulstube zusammengedrückt, stumm und scheu gemacht hat. Sie wissen, sie sind sich selbst überlassen, weder rechts noch links, — wissen nicht, wie sie es anfangen sollen, weiterzukommen, — gehen zwei Schritte vor und wieder einen zurück. In solche erkältete Naturen Leben und Ton zu bringen, gebe man ihnen diese und ähnliche Etüdenkompositionen in die Hand, deren Schwierigkeiten der Möglichkeit der freien Darstellung nicht im Wege stehen.

Als Etüden besonders besehen, so erkennt man in ihnen den gründlichen Virtuosen, der sein Instrument, wenn auch nicht nach vielen Seiten hin, doch dessen eigentlichen charakteristischen Ton studiert hat, der dem Spieler nichts zumutet, was er nicht nach und nach mit Sicherheit ausführen lernen könnte, der, mit einem Worte, etwas Unklaviermäßiges gar nicht mehr erfinden kann. Erwarte man also keine gefährlichen Zickzackläufe oder Riesensprünge, sondern eben Graziengänge und Windungen, welche die Glieder minder kräftigen als frei und geschmeidig machen. — Die erste und dritte scheinen etwas aufgeregter, doch wallt nichts über den Rand. Die zweite ist durchaus liebenswürdig, vom zweiten Teil an gut gesetzt, übrigens nützliche Übung. Der Charakter der vierten erinnert an eine von Moscheles in E; sie würde durch Verkürzung gewinnen, indes bleibt sie auch lang lieblich genug. Mit der fünften scheint ein Rondo angelegt, das wir ausgeführt wünschten. Die letzte gefällt uns als Komposition am wenigsten; es fehlt ihr ein rhythmischer belebender Gedanke, den wir der linken Hand gegeben hätten; als Übung für die Geläufigkeit der rechten Hand raten wir, sie oft zu spielen[242].

F. Ries, 6 Exercices. Werk 31.

Wir genügen hier nur der Pflicht der Pietät gegen das Jugendwerk eines Meisters, dessen hohe Verdienste um die Ausbildung des Klavierspiels nicht vergessen werden müssen. Mit Lust erinnere ich mich noch des Tages vor länger als zehn Jahren, wo mir dieses Heft in die Hände fiel. Alles dünkte mir riesig, unüberwindlich, namentlich die erste sonderbar verschränkte, ausgezackte, und die in D-dur, wo Achtel, Triolen und Sechzehnteile übereinander gebaut sind, und bei der mein Lehrer äußerte, sie sei zehnmal leichter zu komponieren als zu spielen, was ich damals nicht verstand. Die Schwierigkeit betreffend, änderte sich nachmals meine Meinung, und ist nur der Respekt vor diesen Etüden derselbe geblieben. Wir legen sie von neuem jedem und allen ans Herz.

F. W. Grund, 12 große Etüden. Werk 24.

Vielleicht daß mancher die Hand sieht, mit der wir diese Etüden (wie die nachfolgenden von Weyse und Berger) hoch über die Fläche mittelmäßiger Werke halten, welche Ausgezeichnetes weniger namhafter Künstler so oft zurückdrängen, öfters ganz überdecken. — Sie sind dem Meister Moscheles gewidmet und dürfen es sein; denn wir haben

einen Künstler vor uns, der, was ihm von höherer Hand verliehen, auf die würdigste Weise ausgebildet und, seiner Kräfte und Mittel sich bewußt, diese in ihrer Ausdehnung angewandt hat. Was uns die Etüden vorzüglich wert macht, ist, daß sie, ebenso charakteristisch als technisch bildend, Nahrung für Hand und Geist zugleich bieten. Wir erinnern uns nirgends eine ausführliche Anzeige gelesen zu haben und geben diese. In der ersten ist eine Figur durchgeführt, die Finger der rechten Hand, namentlich die schwächern, zu stärken. Ein Zug, der dem Komponisten beinahe Manier geworden, zeichnet diese Etüde wie ziemlich alle anderen aus, daß nämlich nach dem Ende hin gewöhnlich ein neuer melodischer Gedanke auftritt[243], wodurch die eigentliche Übung wie etwas zurückgedrängt scheint, ohne jedoch ganz stillzustehn; es gefällt uns diese Weise ausnehmend. — Nr. 2. Übung in Oktaven und mehr als das: poetisches Bild, von einer zarten Künstlerhand entworfen. — Nr. 3. Sanft und eben, ohne besondere Auszeichnung. Das Pedal heben wir erst zu Ende des Taktes auf, da die Vorhalte durch die vielen Hauptakkordnoten doch im Augenblicke zum Schweigen gebracht werden. In Bachs Exercices Heft 1 Nr. 2 steht eine ganz ähnliche Etüde. — Nr. 4. Leichtfertiges und Kokettes gelingt dem Komponisten nur wenig, er ist zu deutsch dazu und mag's getrost andern überlassen. — In Nr. 5 lebt er wieder in seiner Sphäre, doch verliert das Stück auf Seite 14, System 3, an Spannung. — Nr. 6. In den Etüden von Cramer (Nr. 4 in C-moll), Moscheles (Nr. 17 in Fis-moll) und Ries (Nr. 1 in C-moll) finden sich welche zu gleichem Zwecke. Die vorliegende scheint uns nicht frei genug geschaffen, mag aber, rasch, scharf Note auf Note gespielt, Effekt machen. — Nr. 7. Gehört in die Gattung von Nr. 4. Als Übung war sie uns ein alter Bekannter, der uns früher oft zu schaffen machte. — Nr. 8. Trefflich, Ossianischen Charakters. Die vorkommenden Quinten stören uns nicht; wir schätzen es sogar, daß er ihnen nicht pedantisch auszuweichen suchte. — Nr. 9. In Hummelscher Art. Die Fiorituren sind etwas steif, und können wir namentlich den schmachtenden Ausgang wie Seite 25 im letzten Takt, Seite 26, Takt 5, gar nicht ausstehen. Die Art der Bearbeitung wie Seite 26 bei dem Wiederauftreten des Hauptgesanges steht dem Verfasser viel edler an. — Nr. 10. Die geistvollste und eigentümlichste und zwar durchweg vom ersten bis zum letzten Takt. Wir streichen sie rot an. — Nr. 11. Schwierig, aber nützlich und dankbar. — Die letzte wird im Verlauf monoton, zumal schon die Figur in Nr. 7 verbraucht. Geistreicher, lebhafter Vortrag würde das erstere vergessen machen.

Ch. E. F. Weyse, 8 Etüden. Werk 51.

Leider kennen wir von den Arbeiten dieses Komponisten (der auch Sinfonien, Opern und Kirchenstücke geschrieben) nichts als die obigen Studien und Bravour=Allegros für Pianoforte. Bei den letzteren fällt uns der Ausspruch eines kompetenten Richters (Moscheles) ein, nach welchem Weyse durch dies eine Werk sich einen Platz unter den ersten lebenden Klavierkomponisten gesichert hätte. Ein lobendes Privaturteil darf wohl veröffentlicht werden, zumal hier, wo jeder Unbefangene ohne weiteres einstimmen muß.

Die meisten der neu erscheinenden Etüden neigen sich mehr oder weniger der Schule dieses oder jenes Meisters zu (der Fieldschen, der Hummelschen, Cramerschen usw.); die vorliegenden stehen durchaus selbständig und abgeschlossen da und vielleicht nur dem Stil Beethovens in etwas verwandt. Am liebsten (schreibt Eusebius irgendwo) möchte ich sie jenen einsamen Leuchttürmen vergleichen, die über das Ufer der Welt hinausragen, während es freilich Geniusse höherer Art gibt, leicht und stolz wie Segel schwebend und neue Länder aufsuchend. Anders ausgedrückt: es finden sich einzelne Talente, die, weder der Allmacht des gerade herrschenden Genius noch der der Mode untertan, nach eigenem Gesetze leben und schaffen; vom ersteren haben sie allerdings das an sich, was kräftigen und edlen Naturen überhaupt gemein: die Mode verachten sie aber geradezu, — und an dieser Unbeugsamkeit, ja Hartnäckigkeit, mit der sie alles, was einem Werben nach Volksgunst ähnlich sähe, von sich weisen, liegt es wohl, daß ihre Namen gar nicht bis zum Volke dringen, vielleicht zum Schaden beider, obwohl das letztere natürlich am meisten verliert.

Was uns also hier geboten wird, rührt von einem Originalgeiste her, wie wir nicht viele aufzeigen können. Die erste Etüde gleich, wie gesund, deutsch und ritterlich! Die Farben sind ihm zu wenig zum Gemälde, er haut wie in Stein, und jeder Schlag trifft sicher. — In der zweiten singt eine Ballade, über welche tiefere Stimmen auf und ab steigen. Hier, wie in manchen anderen des Heftes, unterbricht der Komponist den Faden der Etüde durch einen freien Gedanken; wir bemerkten etwas Ähnliches schon in den Grundschen Etüden, hier geschieht es indes kühner und phantastischer. Die ganze Nummer ist ausgezeichnet[244]. — In der dritten Nummer müssen Gesang und Begleitung vorsichtig geschieden werden; sie scheint uns jedenfalls zu lang

und namentlich da, wo die linke Hand die Figur aufnimmt, melodienleer: dagegen bietet sie eine gute Übung im Stakkato und im Eingreifen in die Obertasten. — Nr. 4 ist durchaus eigentümlich, in der Form etwas roh, aber phantastisch und überall Funken sprühend. — Die fünfte sticht nicht hervor, wird aber, sehr rasch, obwohl innerlich ruhig vorgetragen, der schönen reichen Harmonien halber wohltun. — Nr. 6 denken wir uns besser im Zweivierteltakt; sie ist uns an Zartheit und Frische des Kolorits die liebste. So wenig wir die Gefühlswegweiser der delirando u. a. leiden mögen, so wünschten wir doch für weniger lebhaft auffassende Spieler einige Schattierungen mehr angezeigt, namentlich in dieser, wo die ganze Wirkung von schöner Licht- und Schattenverteilung abhängt. — Bei Nr. 7 fiel uns die Angabe des Metronoms auf: die der Zahl beigefügte halbe Note muß in eine Viertelnote korrigiert werden, und auch dann wird sie selbst einem guten Meister noch zu schaffen machen. Im übrigen zeichnet sich die Etüde wie durch Schwierigkeit so durch Glanz aus. — In Nr. 8 würden wir die Anfangsmelodie so spielen wie nachher, d. h. in Oktaven; sonst klingt es zu dünn. Die Bemerkung ist klein gegen das, was uns die Etüde im ganzen bietet, — was man je eher je besser selbst kennen lernen möge. —

Mit wahrer Hochachtung schlagen wir die Etüden auf dem Klavier auf und erlaben uns daran. —

Ludwig Berger, 12 Etüden. Werk 12.

Es kömmt uns nicht in den Sinn, heute ein Werk empfehlen zu wollen, das, schon vielleicht vor 20 Jahren erschienen, von den ersten Autoritäten als ein muster- und meisterhaftes erklärt worden. — Unbegreiflicherweise aber sind die Etüden nicht weit über die Kreise gedrungen, in denen Berger unmittelbar als Lehrer selbst wirkte — gerade diese Studien, die jeder Lernende auswendig wissen müßte, — ordentliche Platogespräche, wo das Wort der Weisheit zugleich aus dem Mund eines Dichters gekommen. — Was für Hoffnungen gründeten sich auf dieses Werk! — nicht als ob nicht in ihm selbst schon keine erfüllt lägen (denn schriebe nur jeder Mensch ein solches Heft, so stünde es gut um alle), sondern weil man in diesen einzelnen Gedichten die Keime zu künftigen größeren Schöpfungen geborgen erblickte. Wem der Vorwurf zu machen ist, daß diese ausgeblieben — der Kritik, dem Publikum oder dem Komponisten, entscheiden wir nicht; nur das wissen wir, daß der verehrte

Meister vieles fertig geschrieben und namentlich ein zweites Heft Studien. So sprechen denn auch diese Zeilen weiter nichts als den Wunsch aus, sie nicht länger der Öffentlichkeit vorzuenthalten. Als seine |herzlichen Verehrer|[245] bitten wir. —

VI Études de Concert comp. d'après des Caprices de Paganini par R. S. Oe. X.

Eine Opuszahl setzte ich auf ~~obige~~ die Etüden, weil der Verleger sagte, sie „gingen" deshalb besser, — ein Grund, dem meine vielen Einwendungen weichen mußten. Im stillen hielt ich aber das X (denn ich bin noch nicht bis zur IXten Muse) für das Zeichen der unbekannten Größe und die Komposition, bis auf die Bässe, die dichteren deutschen Mittelstimmen, überhaupt bis auf die Harmoniefülle und hie und da auf die geschmeidiger gemachte Form für eine echte Paganinische. Ist es aber löblich, die Gedanken eines Höhern mit Liebe in sich aufgenommen, verarbeitet und wiederum nach außen gebracht zu haben, so besitze ich vielleicht darauf einen Anspruch. —

Paganini selbst soll sein Kompositionstalent höher anschlagen als sein eminentes Virtuosengenie. Kann man auch, wenigstens bis jetzt, hierin nicht vollkommen einstimmen, so zeigt sich doch in seinen Kompositionen und namentlich in den Violinkapricen*, denen ~~obige~~ Etüden entnommen, und die durchgängig mit einer seltenen Frische und Leichtigkeit empfangen und geboren sind, so viel Demanthaltiges, daß die reichere Einfassung, welche das Pianoforte erheischte, dies eher festen als verflüchtigen möchte. Anders aber, als bei der Herausgabe eines früheren Heftes von Studien nach Paganini**, wo ich das Original, vielleicht zu dessen Nachteil, ziemlich Note um Note kopierte und nur harmonisch ausbaute, machte ich mich diesmal von der Pedanterie einer wörtlich treuen Übertragung los und möchte, daß die vorliegende den Eindruck einer selbständigen Klavierkomposition gäbe, welche den Violinursprung vergessen lasse, ohne daß dadurch das Werk an poetischer Idee eingebüßt habe. Daß ich, dieses zu erlangen, namentlich in Hin-

* Der Titel des Originals lautet: 24 Capricci per il Violino solo, dedicati agli Artisti. Op. I, Milano, Ricordi.

** Studien f. d. Pfte. nach Violinkapr. v. Paganini. Mit einem Vorwort[246] usw. Leipzig, Hofmeister.

sicht der Harmonie und Form*, vieles anders stellen, ganz weglassen oder hinzutun mußte, versteht sich ebenso, wie daß es stets mit Vorsicht geschah, die ein so mächtiger verehrter Geist gebietet. Es raubte zuviel Raum, alle Veränderungen und die Gründe anzuführen, warum ich sie gemacht, und überlasse ich, ob es immer wohlgetan, der Entscheidung teilnehmender Kunstfreunde durch eine Vergleichung des Originals mit dem Pianoforte, was jedenfalls nicht uninteressant sein kann. —

Mit dem Beisatz »de concert« wollte ich die Etüden einmal von den erwähnten früher erschienenen unterscheiden; dann aber schicken sie sich ihrer Brillanz wegen allerdings auch zum öffentlichen Vortrag. Da sie aber, was ein gemischtes Konzertpublikum nicht gewöhnt ist, meistens sehr frisch auf die Hauptsache losgehen, so würden sie am besten durch ein freies, kurzes, angemessenes Vorspiel eingeleitet.

Von einzelnen Bemerkungen wünsche ich noch diese beachtet[247 V].

In Nr. 2 wählte ich ein anderes Akkompagnement, weil das tremulierende des Originals Spieler wie Zuhörer zu sehr ermüden würde. Die Nummer halte ich übrigens für besonders schön und zart und sie allein für hinreichend, Paganini eine erste Stelle unter den neueren italienischen Komponisten zu sichern. Florestan nennt ihn hier einen italienischen Strom, der sich auf deutschen Boden mündet.

Nr. 3 scheint für ihre Schwierigkeit nicht dankbar genug; wer sie indes überwunden, hat vieles andere mit ihr. —

Bei der Ausführung von Nr. 4 schwebte mir der Totenmarsch aus der heroischen Sinfonie von Beethoven vor. Man würde es vielleicht selbst finden[248 V]. Der ganze Satz ist voll Romantik.

In Nr. 5 ließ ich geflissentlich alle Vortragsbezeichnungen aus, damit der Studierende Höhen und Tiefen sich selbst suche. Die Auffassungskraft des Schülers zu prüfen, möchte dies Verfahren sehr geeignet scheinen. —

Ob die sechste von einem, der die Violinkapricen gespielt, im Augenblick wird erkannt werden, zweifle ich. Als Klavierstück ohne Fehl vorgetragen, erscheint sie reizend in ihrem Harmoniestrom. Noch erwähne

* Man muß wissen, auf welche Weise die Etüden entstanden, und wie schnell sie zum Druck befördert wurden, um manches im Original zu entschuldigen. Hr. Lipinski erzählte, daß sie in verschiedenen Zeiten und Orten geschrieben und von P. an seine Freunde im Manuskript verschenkt worden wären. Als später der Verleger, Hr. Ricordi, P. zu einer Herausgabe der Sammlung aufgefordert, habe dieser sie eilig aus dem Gedächtnis aufgeschrieben usw.

ich, daß die überschlagende linke Hand (bis auf den 24. Takt) immer nur eine, die höchste nach oben zu gekehrte Note zu greifen hat. Die Akkorde klingen am vollsten, wenn der überschlagende Finger der linken Hand scharf mit dem fünften der rechten zusammentrifft. Das folgende Allegro war schwierig zu harmonisieren. Den harten und etwas platten Rückgang nach E-dur (Seite 20 zu 21) vermochte ich wenig zu mildern, oder man hätte gänzlich umkomponieren müssen. —

Die Etüden sind durchweg von höchster Schwierigkeit und jede von eigener. Die sie zum erstenmal in die Hand nehmen, werden wohltun, sie erst zu überlesen, da selbst blitzesschnellste Augen und Finger, beim Versuch eines Prima-vista-Spiels, der Stimme zu folgen kaum imstande sein würden.

Steht daher auch nicht zu erwarten, daß die Zahl derer, die diese Sätze meisterlich zu bewältigen vermöchten, sich in das Große belaufen werde, so enthalten sie doch in der Tat so viel Genialisches, als daß ihrer von denen, die sie einmal vollendet gehört, nicht öfters mit Gunst gedacht werden sollte[249].

---

33. Die Pianoforteetüden, ihren Zwecken nach geordnet.

Vielen Lernenden würden die Flügel sinken, wenn sie die Massen von Etüdenkompositionen aufgeschichtet sähen. Die folgende Tabelle soll ihnen das Auffinden des Ähnlichen erleichtern. Wenn wir darin bis auf die über hundert Jahre alten Exerzizen von Bach* zurückgehen und zu deren sorgfältigstem Studium raten, so haben wir Grund dazu; denn nehmen wir das aus, was wir durch Erweiterung des Umfangs unseres Instrumentes an Mitteln, wie durch die schönere Ausbildung des Toncharakters an Effekten gewonnen haben, so kannte er das Klavier in seinem ganzen Reichtum[250]. Und wie er alles gleich gigantisch anlegte, so komponierte er nicht etwa 24 Etüden für die bekannten Tonarten, sondern für jede einzelne gleich ein ganzes Heft. Wieviel Clementi** und Cramer*** aus ihm schöpften, wird niemand in Abrede stellen. Von da bis Moscheles† trat eine Pause ein. Vielleicht daß

* Exercices. Oe. 1. 6 Livraisons. Sodann Exercices. Oe. 2.

** [Gradus ad Parnassum.]

*** Études ou 42 exercices doigtés dans les différents Tons.

† Studien zur höheren Vollendung bereits ausgebildeter Klavierspieler. W. 70.

es der Einfluß Beethovens war, der, allem Mechanischen feind, mehr zum rein-poetischen Schaffen aufforderte. In Moscheles und noch in höherem Grad in Chopin[a] waltet daher neben dem technischen Interesse auch das phantastische. Hinter diesen fünf, die am größten hervorragen, stehen am originellsten L. Berger[b] und Ch. Weyse[c]. Ries[d] und Hummel[e] haben ihren eigentlichen Stil klarer in freien Kompositionen niedergelegt als gerade in Etüden. Als solid und tüchtig müssen Grund[f] und Keßler[g] genannt werden, auch A. Schmitt[h], dessen einfache Klarheit jungen Herzen wohltun muß. Kalkbrenner[i], Czerny[k] und Herz[l] lieferten keine Riesenwerke, aber Schätzenswertes wegen ihrer Instrumentalkenntnis. Potter[m] und Hiller[n] dürfen ihres romantischen Geistes wegen nicht übergangen werden, auch die zarte Szymanowska[o] nicht und der freundliche K. Mayer[p]. Bertini[q] täuscht, aber anmutig. Wer Schwierigstes will, findet es in den Paganini-Etüden[r] des Unterzeichneten²⁵¹.

Schnelligkeit und Leichtigkeit (lockeres Fortbewegen der Finger, zarter Anschlag). Rechte Hand. Clementi Nr. 52. — Cramer 12, 23, 27*[s], 36*. — Moscheles 1. — Chopin 4*, 5* (spielt nur auf Obertasten), 8*. — Grund 1. — Keßler 1, ähnlich Bertini 1. — Szymanowska 1,

---

a 12 grandes Études. Oe. 10.

b 12 Études. Oe. 12.

c 8 Études. Oe. 51.

d 6 Exercices. Oe. 31.

e 25 Études. Oe. 125.

f 12 grandes Études. Oe. 21.

g 24 Études. Oe. 20.

h Études. Oe. 16. Derselbe Komponist hat noch eine Menge Hefte herausgegeben, die wir nicht einzeln aufzählen.

i 24 Études. Oe. 20.

k Eine zahllose Menge sehr nützlicher Unterrichtsstücke.

l Exercices et Préludes. Oe. 21.

m 24 Études. Oe. 19.

n 24 Études. Oe. 15.

o 12 Études.

p 6 Études. Oe. 31.

q 25 Études caractéristiques. Oe. 66.

r Études und 6 Études de Concert d'après des Caprices de Paganini.

s Die mit einem * bezeichneten Nummern haben überdem einen poetischen Charakter.

— Potter 3, 16. — Hiller 2*, 22*. — K. Mayer 6. — Kalkbrenner 4. — Paganini-Etüden II. 5.

Insbesondere: Übungen für den vierten und fünften Finger. Clementi 19, 22, 47. — Cramer 3, 28. — L. Berger 7*. — Potter 15*. — Bertini 12.

Linke Hand. Clementi 87. — Cramer 9. — Chopin 12*. — Berger 6*. — Keßler 16, 4, 6. — Hiller 18. — A. Schmitt 6, Heft II. 16.

Für beide Hände. Bach Heft I. Allemande, V. Préambule. — Clementi 2, 7, 16, 28, 36. — Ries 3. — Hummel 1. — Keßler 9, 14. — Szymanowska 4, 8 (besonders nützlich). — Potter 5, 20. — Hiller 17*. — Kalkbrenner 1. — Herz 13. — Bertini 3. — Schmitt Heft II. 1.

Schnelligkeit und Kraft (schwerer Anschlag im raschen Zeitmaße, mehr melodischer Vortrag der einzelnen Noten usw.).

Rechte Hand. Clementi 48. — Cramer 1. — Bertini 21.

Linke Hand. Cramer 16.

Für beide Hände. Bach, Heft I. Courante, II. Allemande, III. Gigue, V. Courante. — Clementi 44. — Cramer 38. — Moscheles 14. — Hummel 12. — Keßler 10. — Hiller 13. — Paganini-Etüden, Heft I. 1.

Anmerkung. In verschiedenen schwierigen Gegenbewegungen, wie im ganzen Charakter, sind sich folgende sehr ähnlich: Clementi 72. — Cramer 4*. — Moscheles 17. — Ries 1. — Grund 6. — Paganini-Etüden Heft II. 6.

Gebundenes Spiel (ein- und mehrstimmig). Vergleiche auch Liegenbleiben einzelner Finger†, Bach Heft II. Courante, III. Phantasie*. — Clementi 29, 33 Kanon (Meisterstück), 52, 71, 79, 86, 100 (letztere vier sind sich sehr ähnlich). — Cramer 30. — Moscheles 9*, 20. — Berger 10. — Szymanowska 7. — Hiller 9. Die beiden letzten namentlich für die linke Hand. — A. Schmitt, Heft II. 22.

Staccato (vergleiche auch schnelles Hintereinanderanschlagen derselben Finger und Oktavengänge). Hiller 1, 15.

Legato in der einen und Staccato in der andern Hand. Cramer 31*. — Keßler 18, 22. — Hiller 4.

† Hierher sind auch die verschiedenen Fugen in Bach, Clementi u. a. zu rechnen.

Melodie und Begleitung in der einen Hand zugleich (vergleiche auch die nächste Rubrik). Clementi 91. — Cramer 5, 41. — Moscheles 5*. — Potter 2*. — Hiller 3*. Die letzten drei sehen sich ganz gleich. — Chopin 3*, 6*. — Berger 4*, 11*. — Weyse 6*. — Hummel 11. — Hiller 5*, 10, 16. — Szymanowska 4. — K. Mayer 3, 5. — A. Schmitt 2. — Bertini 6, 9. — Paganini-Etüden II. 2.

Liegenbleiben einzelner Finger, während andere anschlagen (vergleiche auch Triller mit Nebennoten). Clementi 1, 3, 27, 35, 86, 99. — Cramer 20, 25*. — Weyse 2*. — Potter 11*. — Hiller 21. — Kalkbrenner 13. — Schmitt, Heft II. 8.

Stilles Ablösen der Finger auf derselben Taste. Clementi 46, 96*. Hummel 24* (besonders schön). — Hiller 19.

Vollgriffigkeit, schneller Akkordenwechsel. Moscheles 2*. — Chopin 11*. — Ries 2. — Grund 8. — Keßler 3, 15. — Szymanowska 5. — Potter 22. — Hiller 1, 11*. — A. Schmitt 11. — Kalkbrenner 14. — Paganini-Etüden II. 4, 6.

Spannungen. Rechte Hand. Clementi 30*, 36. — Cramer 21. — Chopin 1*. — Berger 1*. — Weyse 7. — Hiller 20. — Bertini 11. — Schmitt, Heft II. 6.

Linke Hand. Clementi 81. — Chopin 9*. — Keßler 20. — Hiller 7. — Bertini 19. — Schmitt II. 7.

In beiden Händen. Cramer 40. — Moscheles 11. — Chopin 11*. — Hummel 5, 17. — Potter 17 (der vorigen sehr ähnlich), 14. — Szymanowska 5. — Hiller 6, 23. — Kalkbrenner 8.

Sprünge (vergleiche auch die nächste Rubrik). Clementi 76. — Moscheles 16 (besonderer Art). — Weyse 7. — Hummel 5. — Grund 10*, ihr ähnlich Ries 4. — Keßler 3, 12, 19. — Szymanowska 3, 9. — Potter 6, 23 (besonderer Art), 24. — Hiller 8.

Ineinandergreifen der Finger und Überschlagen der Hände. Bach Heft I. Gigue*, V. Menuet*. — Clementi 53. — Cramer 33, 34, 37. — Ries 2. — Weyse 5. — Hummel 21. — Keßler 5, 7, 13. — Potter 9. — Hiller 16*, 22. — Kalkbrenner 9, 22. — Herz 7, 19. — Bertini 10. — Paganini-Etüden II. 6.

Schnelles Anschlagen derselben Finger (vergleiche auch Stakkato und Oktavengänge). Clementi 1, 27, 55. — Moscheles 8*. — Weyse 1*. — Potter 12*. — Keßler 2, 15*. — K. Mayer 2. Werk 40, 2*. — Hiller 5*. — Kalkbrenner 14. — Bertini 7, 18, 24, 25. — A. Schmitt II. 25.

Oktavengänge. Clementi 65, 21. — Hummel 8. — Grund 2 (ihr im Rhythmus sehr ähnlich: Hummel 18). — Keßler 8. — Szymanowska 12. — Potter 18. — Hiller 1, 5, 24. — Bertini 4.

Wechsel der Finger und Hände auf derselben Taste. Clementi 30, 34. — Moscheles 19, 22. — Chopin 7* (doppelgriffig). — Berger 5*. — Hummel 20. — Grund 5. — K. Mayer, Werk 40, 1. — Keßler 2. — Herz 2. — Bertini 20. — Paganini-Etüden I. 5.

Vorschläge. Clementi 77, 97. — Hummel 2*.

Doppelschläge. Clementi 11, 37. — Keßler 24. — Kalkbrenner 10. — Szymanowska 11. — Potter 4.

Pralltriller. Bach Heft I. Prélude. — Clementi 66. — Hummel 13. — Grund 5. — Szymanowska 2. — Hiller 9.

Kurzer Triller mit Nachschlag. Moscheles 7*, 10*. — Potter 8. — Hiller 23*. — Paganini-Etüden II. 3.

Langer Triller. Rechte Hand. Clementi 50. — Keßler 22. — Schmitt Heft II. 3. — Linke Hand. Berger 3*. — Potter 9. — Bertini 13.

Triller mit Begleitung anderer Stimmen in einer Hand zugleich. Clementi 25. — Cramer 11. — Potter 13. — Kalkbrenner 14, 23. — A. Schmitt II. 10.

Sextentriller. Kettentriller. Clementi 68, 88.

Doppelterzen und Sexten. Clementi 88. — Cramer 19, 35. — Moscheles 13*. — Hummel 3. — Keßler 23 (der vorigen sehr ähnlich). — Grund 12. — Potter 10. — Kalkbrenner 20 und 21. — Bertini 4. — Paganini-Etüden I. — A. Schmitt Heft II. 11.

Drei- und vierstimmige Übungen in einer Hand. Clementi 23. — Potter 15*. — Hiller 19.

Chromatische Tonleiter mit begleitenden Tönen. Moscheles 3. — Chopin 2.

Schwierige Akzentuation, Takteinteilung und Rhythmus. Bach Heft VI. Gigue. — Clementi 83, 94, 95 (Quintolenübung. S. auch Hiller 23*). — Moscheles 8*, 18*. — Chopin 10*. — Ries 5. — Hiller 2, 10, 16. — Kalkbrenner 17.

Anmerkung. Ähnliche Figuren und Rhythmen sind durchgeführt A) Hummel 10. — Grund 4. — Potter 7. — Bertini 14. — B) Hummel 19. — Weyse 7. — Potter 24. — C) Cramer 37. — Grund 11. — Keßler 11. — D) Weyse 1*. — Hiller 14. — Kalkbrenner 5.

Adagio mit Verzierungen. Moscheles 4*. — Hummel 16, 22. — Grund 9. — K. Mayer 4.

Übungen für die linke Hand allein. Berger 9. — Ein besonderes Heft Etüden von Greulich (Werk 19 bei Peters).

---

34. Variationen für Pianoforte.

Erster Gang.

F. Rochlitz, Einleitung und Variat. über ein Originalthema. Werk 7.
F. Deppe, Variat. über ein Thema von Rossini.
K. Krebs, Einleitung und Variat. über ein Thema v. Auber. Werk 41.
Leopoldine Blahetka, Variat. über ein Thema von Haydn. Werk 28.
H. Herz, Große Variat. über ein Thema von Bellini. Werk 82.
Chr. Rummel, Phantasie u. Variat. über ein Thema v. Donizetti. Werk 80.
St. Heller, Einleitung u. Variat. über ein Thema v. Herold. Werk 6.
F. N. Droling, Brillante Variat. über ein Thema v. Auber (zu 4 Händen). W. 34.

Der die ersten Variationen ersonnen (doch am Ende wieder Bach), war gewiß kein übler Mann. Sinfonien kann man nicht täglich schreiben und hören, und so geriet denn die Phantasie auf so anmutige Spiele, aus denen der Beethovensche Genius sogar idealische Kunstgebilde hervorgerufen. Die eigentliche Glanzepoche der Variationen neigt sich aber offenbar ihrem Ende zu und macht dem Kapriccio Platz. — Ruhe jene in Frieden! Denn gewiß ist in keinem Genre unserer Kunst mehr Stümperhaftes zutage gefördert worden — und wird es auch noch. Von der Armseligkeit, wie sie hier aus dem Grunde blüht, von dieser Gemeinheit, die sich gar nicht mehr schämt, hat man kaum einen Begriff. Sonst gab's doch wenigstens gute langweilige deutsche Themas, jetzt muß man aber die abgedroschensten italienischen in fünf bis sechs wässerigen Zersetzungen nacheinander hinterschlucken. Und die besten sind noch die, die's dabei bewenden lassen. Kommen sie nun aber erst aus der Provinz, die Müller, die Mayer und wie sie heißen! Zehn Variationen, doppelte Reprisen. Und auch das ginge noch. Aber dann das Minore und das Finale im $^3/_8$ Takt — hu! Kein Wort sollte man verlieren und dann ritz ratz in den Ofen! Solchen mittelmäßigen Schofel (das treffende Wort) in einzelnen Anzeigen, wie andere selige Zeitungen, unsern Lesern vorzustellen, halten wir sie und uns für zu gut. Ausgezeichnet-Schlechtes, Echt-Schülerhaftes soll indes manchmal erwähnt

werden; im Durchschnitt wird aber, bis auf diesen ersten Gang, in späteren nur der besseren Erscheinungen gedacht.

Zu den letzteren gehören nun die Variationen des Herrn *Rochlitz* gewiß nicht, und sähe aus ihnen nicht ein guter Wille, ein sichtliches Bemühen und dabei ein niedergedrücktes Wesen, das gern etwas in die Höhe möchte, heraus, so wären sie kaum einer Aufmunterung wert. Mich schlagen solche Kompositionen förmlich nieder. Der junge Musiker will einmal drucken lassen; man rät's ihm ab; es hilft nichts. Sagt man ihm, er solle erst auf die hohe Schule von Salamanca gehen und noch studieren, so hat man einen Todfeind mehr. Sie sind oft selbst überzeugt, daß ihre Sachen nichts taugen. Und dennoch soll's gedruckt werden. Sieht man Talent, so läßt sich nützen. Fehlen aber sogar die ersten Schulkenntnisse, so kann man nicht anders als still sein und sie ihrem Schicksal überlassen.

Was Herrn *Deppe* anlangt, so ist auch er auf dem besten Weg, nicht auf die Nachwelt zu kommen. Keine einzige bessere Regung, kein Funken Geist; leere Czernysche Nachklingelei; nur die vierte Variation hebt sich etwas. Eine gewisse Routine und Leichtigkeit, aber die der niedrigsten Sphäre, hält allein ab, das Heft ganz und gar zu verwerfen.

Besonderer Art sind die Veränderungen des Herrn *K. Krebs*. Auf den ersten Anblick fürs Auge nehmen sie sich recht gut aus. Im Grunde ist's aber lahmes Zeug, mit dem man, da es noch großprahlerisch verblüffen will, gar kein Erbarmen haben kann. Schon auf der zweiten Seite kommt man dahinter, so aus puren hohlen Phrasen ist es zusammengesetzt, aus Stückchen von Auber, Lafont, Kalkbrenner, sogar Spohr, — so *ohne allen Grund* brillant, ohne allen Grund gerade so und nicht anders. Herz und Lafont haben dasselbe Thema komponiert. Da lerne er französische Manieren, kokettes Wesen, will er einmal damit entzücken. Doppelt traurig ist es, dies alles sagen zu müssen, da man gar nicht leugnen kann, daß sie von einem talentvollen, satz- und fingerfixen Komponisten gemacht sind, der noch dazu das Instrument sehr gut kennt[252].

Auch an den Variationen des Fräulein *Blahetka* wollen wir so rasch wie möglich vorbei. Sie ist eine treffliche *Klavierspielerin* und reizend. Zu einem St. Simon für weibliche Komposition kann sie mich nicht machen.

Aber was ist mit unserm vortrefflichen *Henri Herz* vorgegangen? Ordentlich als ob er krank den Kopf senkte, als ob er gar nicht mehr

so unschuldig und liebenswürdig hüpfen und springen könnte, als ob er die Launen und Untreue der Welt erfahren! Denn wahrhaftig, als Variationist erreicht ihn so leicht niemand und er sich selbst nicht einmal wieder. Tausend und abertausend vergnügte Stunden dankt ihm die Welt, und von schönen Lippen hörte ich, nur Herz dürfe sie küssen, wollte er. „Die Jahre vergeh'n." Einen Satz finde ich aber auch hier bewährt, daß man sich manche Modegenies, über deren schädlichen, hemmenden Einfluß man übrigens durchaus im klaren war, später, wenn sie selbst hinter sich zurückbleiben und nun eine Lücke entsteht, die Talentschwächere nur schlecht zu füllen versuchen, sehr oft zurückwünscht. So fingen die Kritiker erst Rossini recht herauszustreichen an, als Bellini aufstand; so wird man diesen erheben, da Caraffa und die anderen ihn nicht zu ersetzen vermögen. So mit Auber, Hérold, Halévy. — Zu den Variationen! Sie sind von Herz, stehen aber, wie gesagt, gegen die älteren frischen und erfindungsreichen bei weitem ab. Das Thema ist aus den »Puritanern«, der erste Teil voll Gesang auf Tonika und Dominante basiert, der zweite Teil aber so steril, daß freilich nichts Paradiesisches daraus zu schaffen[253]. Daß er Seite 13 Syst. 4 Takt 5 und darauf noch einmal das Ges verdoppelt, war auch nicht nötig. Herzisch bleiben sie jedenfalls und müssen gefallen.

Als einen diesem Pariser verwandten Geist gibt sich unverhohlen auch Hr. Rummel. Was ihm an französischer Finesse abgeht, ersetzt er aber durch eine ihm natürliche deutsche Gutmütig- und Gemütlichkeit, weshalb er mir immer wohlgefallen. Die Einleitung zu seinen neusten Variationen, den Satz des Themas von Donizetti (das sich in Francilla Pixis zum großen Liebesgesang gestaltete) muß man sehr loben. Die Variationen (die zweite ausgenommen) und das Finale sind gewöhnlichst.

In denen von Stephan Heller[254] kann man Anzeichen eines geborenen Musikers gewahren. Das Thema ist das bekannte Lied des Zampa (nebenbei gesagt, zehnmal weniger forciert und mehr originell als das Meyerbeersche »l'or n'est qu'une chimère«) und durch ein leichtes frivoles Allegro eingeleitet, wie es hier recht ist. Thema. Steht im Original Takt 7 die kleine None? Das schwächliche Ding paßt nicht zu Zampa. Die Variationen sehen sich zu ähnlich und fließen zu leise nach dem verwegenen Räuberlied. Dagegen hat das Finale Humor und konnte immerhin noch mehr toben und wüsten. Das Thema, sein Gegenstand dünkt uns einer größeren charakteristischen Behandlung

wert, was sich der talentvolle Komponist zu einer spätern Aufgabe mache.

Die vierhändigen Variationen von Herrn Droling sind auf ein sehr pikantes, allerliebstes Thema aus dem Maskenball ebenso allerliebst gebaut, dazu federleicht, völlig anspruchslos, sehr zu empfehlen, weil sie eben nichts anderes sein und scheinen wollen. Bleibe der Komponist in diesem ihm angewiesenen Kreise, und erhalte er sich diese musikalische kindliche Frische, die man an den früheren kleinen Werken von Czerny so sehr loben mußte.

Zweiter Gang.

J. N. Endter, Einleitung, Variat. und Finale über das Mantellied.
Em. Prudent, Gr. Variat. über ein Thema v. Meyerbeer. Werk 2.
K. Haslinger, Einleitung, Variat. und Rondo mit Begleitung des Orchesters. Werk 1.
J. Benedict, Einleitung und Variat. über ein Thema v. Bellini. Werk 16.
H. Elkamp, Phantasie und Variat. Werk 15.
F. X. Chwatal, Einleitung und Variat. über ein Thema v. Strauß. Werk 23.
H. W. Stolze, Einleitung, Variat. und Finale über ein russisches Thema (zu 4 Händen). Werk 37.
L. Farrenc, Variat. über ein russisches Thema. Werk 17.
Sig. Thalberg, Variat. über zwei russische Themas. Werk 17.

Das Wort „Gang" ist nicht ohne Feinsinn gewählt; nur denke man dabei nicht an Schmausetafeln, Galerien, sondern an ordentliche Waffengänge. Die Kritik stellt sich gleichsam der Produktivität entgegen: Törichten, Eingebildeten schlägt sie die Waffe aus der Hand; Willige schont, bildet sie; Mutigen tritt sie rüstig freundlich gegenüber; vor Starken senkt sie die Degenspitze, salutiert sie. Zu den Willigen gehört der oben zuerst aufgeführte Komponist. Schon an der Wahl des Themas erkennt man seinen Mann. Je mehr Erinnerungen sich an dieses knüpfen, je beziehungsvoller, tiefsinniger werden die Gedanken darüber ausfallen. Das allgemeine prosaische Mantellied kann aber schwerlich zu Außerordentlichem begeistern und dürfte es nicht einmal, da eben auch Variationen ein Ganzes bilden sollen, das seinen Mittelpunkt im Thema hat (daher man dies manchmal in die Mitte oder auch zum Schluß setzen könnte). Daran denken freilich die wenigsten; die meisten ziehen die bequeme, im Grund sinnlose Art, sogenannte brillante mit soliden Variationen abwechseln zu lassen, vor. So vermisse ich auch in den Veränderungen des Hrn. Endter irgend Beziehung, Bedeutung, Idee. Gleich die Ein-

leitung. Wie fällt da alles auseinander! Eine Weile lang Viertel, dann 32stel, dann Triolen, dann Achtel, dann wieder Triolen! Und dennoch wird das B-dur nicht einmal harmonisch gut eingeleitet. Man weiß nicht, wozu das alles, wo es hinaus soll. Das Thema, wie gesagt, weder poetisch noch sonst etwas, taugt aber auch formell nichts. Der erste Teil hat nur vier Takte, die sich wiederholen; der zweite aber sechs krumme Takte; noch dazu schließen beide Teile einerlei. Auf so dürrem Boden läßt sich schlecht ackern. Einige Variationen haben mir dennoch, eines Anstrichs von Solidität halber, wohlgefallen, so die erste, zweite und vierte. Die polonäsenartige steht etwas geschmacklos mitten drin und müßte in zweiten Auflagen durchaus heraus. Mit der Gelinekschen Art zu variieren aber, d. i. eine der Hände zum Thema in Tonleitern auf und ab fahren zu lassen, verschone man uns gänzlich; solches darf man heutzutage nicht mehr drucken lassen. Im einzelnen wollten wir dem Komponisten noch Bogen voll bemerken. Nehme er dies wenige im aufmunternden Sinn: vor allem aber zerstückle er sich nicht in so kleiner Arbeit und in einem Genre, worin ihn Tausende überholen.

Hrn. Emil Prudent halte ich für einen jungen Franzosen, der sich Meyerbeer zum Götzen auserlesen. Große Erfindungen sind seine Variationen gewiß nicht: doch verraten sie einen geschickten Spieler (man verspreche die Worte nicht), der Alltägliches recht einnehmend auszudrücken versteht. Auch hier würde ein glückliches Thema glücklichere Gedanken geweckt haben; der fatale Stimmengang in der Melodie und im Baß (Takt 3 des Themas) mußte somit leider in allen Variationen wiederkehren. Das Fleckchen Fuge im letzten Satz ist lustig genug.

Die Variationen des Hrn. Haslinger haben den Haupttitel »Voyage sur le Rhin«, so daß ich schon auf eine ganze Bilderkarte mit den Überschriften »Mayence, Cologne« usw. auffah. Nichts von dem, wenn man auch vielleicht in die Einleitung die Abfahrt, in die einzelnen Variationen die verschiedenen Stationen legen könnte. Viel poetischer schwebt nur im allgemeinen über dem ganzen Heft ein munterer Rheinweincharakter, und die grünen Gläser klingen, und schwarze Kellnerinaugen sehen von weitem. Eine Musik, die froh ist und macht, auf der man fortschaukelt, ohne viel zu fragen warum oder wohin. Der Titel scheint also durchaus nicht überflüssig. Im einzelnen steht mir allerdings vieles nicht an, gewisse Czernysche Läufer, Bellinische schwächliche Ausweichungen; aber der Grundton bleibt frisch und rein; die Variationen bilden ein Ganzes, erreichen das, was sie wollen. Und das ist eben Talent. Gleich

die Einleitung hat Leben und führt ein; die Spannung geschieht fast unmerklich. Das Thema, ein brillanter E-dur-Marsch von Stöber, wird vom ganzen Orchester fortissimo gespielt, eine neue, schickliche Art. Nur drei leicht-wechselnde schillernde Variationen folgen. Alles wohlberechnet. Statt eines langweiligen falsch-sentimentalen Adagios ist eine ziemlich durchaus interessante Kadenz von zwei Seiten eingeschaltet, in der ein kurzer, dem Komponisten angehöriger Gedanke aus der Einleitung (S. 4, T. 4) weiter, aber noch immer etwas undeutlich ausgeführt wird; erst im Rondo hellt er sich zum klaren Gesang auf und bekömmt da sogar etwas Phantastisches. Der Schluß ist kurz und feurig[255].

In ein ziemlich gleiches Fach sind die Variationen von Benedict zu stellen, nur daß, was bei dem Vorigen natürlich, fast bewußtlos kömmt, bei diesem durch Verstand und Kunst getrieben ist. Aber fang' er's noch so scharfsinnig an, er wird sich dennoch weder beim Publikum noch beim Künstler geltend machen können, eben weil er beiden genügen möchte. Dieses leidige Schwanken, dieses „Allen gefallen wollen" kann nie zu etwas Rechtem führen. Indessen würde nur ein Unbilliger die vielen schönen Seiten dieser Variationen verkennen wollen. Die dritte ist geradezu vortrefflich, die zwei vorangehenden glänzend, mit Geschmack, mit Esprit gemacht. Dann schließt er aber matt, mit einem Rondo, als wollt' er dem großen Herz den Vorrang ablaufen. Nach so vielem Guten beleidigt das doppelt, und nun soll jemand nach Lust loben, wie man es seiner Fähigkeiten und Kenntnisse halber gern möchte! Die Zeiten, wo man über eine zuckerige Figur, einen schmachtenden Vorhalt, einen Es-dur-Läufer über die Klaviatur weg in Staunen geriet, sind vorbei; jetzt will man Gedanken, innern Zusammenhang, poetische Ganzheit, alles in frischer Phantasie gebadet. Das andere flackert einen Augenblick auf und vergeht. Herr Benedict weiß das längst. Täte er auch darnach!

Jetzt zu einem komisch-originellen Stück von Hrn. Heinrich Elkamp, einer Variationsphantasie ohne Thema. Schlüssel ohne Bart, Rätsel ohne Auflösung, Paganini ohne Violine, ein Stück für sich, — eine Ruine, wenn man will, für die kein Kritiker eine Regel aufstellen kann — beinahe nur Betrachtungen über die H-moll und D-dur-Tonleiter. Manchmal scheint zwar das irrsinnige Glöckchenrondo von Paganini, manchmal der Hexentanz aus Faust von Spohr durchzuklingen. Deutlich kömmt aber nichts zum Vorschein; die kleinen Flämmchen verlöschen

vollends, stockfinster ist es ringsum. Ermesse hiernach jeder, ob die Variationen nicht romantisch und interessant seien, und ziehe sich sein Teil heraus. Nie aber dachte ich lebhafter an jene Donauweibchenstücke, die man als Kind auf den Theatern mit so freudigen Schauern sieht, an jene Szenen, wo der neugierige Schildknappe gern hinter die Schliche seines Rittermannes kommen möchte und schon durchs Schlüsselloch alle romantische Herrlichkeiten genießend von unsichtbaren Händen greulich zerbläut, auf die grüne Wiese zurückgeschickt wird, wo er wiederum hüten muß das Roß seines edlen Herrn. Wer dunkel komponiert, wird auch dunkle Rezensionen verstehen ...

Und wenn nun der Vorhang über den romantischen Spuk herabgefallen war und die bekannten Nachbarkindergesichter überall vorguckten und man so sicher und fest dazwischen saß, so war's nur wenig von dem Wohlbehagen verschieden, das nach den obigen Variationen die des Hrn. F. H. Chwatal in mir erweckten, so fröhlich, rührig und guter Dinge spielen sie von einer zur andern fort, nicht zurückhaltend und vornehmtuend, eher etwas bäuerisch, aber zart und derb zugleich. Gehe der Verfasser nur immer mit der Zeit fort; ihr Schlechtes kann ihm nichts anhaben, und vom guten Fremden läßt sich immer fürs Eigene nützen.

Beinahe dasselbe möchte man Hrn. Stolze zurufen, wenn er überhaupt brillieren und sich einen europäischen Ruf machen wollte. Lieber wirkt er im kleinen häuslichen Zirkel und tut es da vollständig. Seine Variationen gehören der ältern Zeit an, müssen aber in jeder als anspruchslos, gemütlich, dabei bildend für Anfänger geschätzt werden. Lehrern, die sich fleißige Schüler erhalten wollen, sind sie sehr zu empfehlen. Gleich von vornherein klang mir das Thema wie ein alter Bekannter, bis ich es als dasselbe russische erkannte, das Ries im Rondo seines jugendlichen Es-dur-Konzerts benutzte.

Legte mir ein junger Komponist Variationen wie die von L. Farrenc vor, so würde ich ihn sehr darum loben, der günstigen Anlagen, der schönen Ausbildung halber, wovon sie überall Zeugnis geben. Zeitig genug erfuhr ich den Stand des Verfassers, der Verfasserin nämlich, die die Gemahlin des bekannten Musikhändlers in Paris, und bin verstimmt, daß sie schwerlich etwas von diesen aufmunternden Zeilen erfährt. Kleine, saubere, scharfe Studien sind es, vielleicht noch unter den Augen des Lehrers vollführt, aber so sicher im Umriß, so verständig in der Ausführung, so fertig mit einem Worte, daß man sie liebgewinnen

muß, um so mehr, als über sie ein ganz leiser romantischer Duft fortschwebt. Themas, die Nachahmungen zulassen, eignen sich bekanntlich am besten zum Variieren, und so benutzt denn dies die Komponistin zu allerhand netten kanonischen Spielen. Sogar eine Fuge gelingt ihr bis auf die Umkehrungen, Engführungen, Vergrößerungen — und dies alles leicht und gesangreich. Nur den Schluß hätt' ich in ebenso stiller Weise gewünscht, als ich vermutet, daß es nach dem Vorhergehenden kommen würde.

Und da wir einmal im Lobesstrome stehen, so sei noch der sehr hübschen neuen Variationen von Thalberg gedacht, der vorzüglichsten gelungensten Komposition, die mir bis jetzt von ihm vorgekommen. Zwei schöne russische Themas nahm er sich: das erste steht in den vor kurzem in diesen Blättern abgedruckten »Bildern aus Moskau« — die Bitte eines Kindes an die Mutter, voll wahrhaft rührenden Ausdrucks. Das andere ist das neue Volkslied, vom Oberst Alexis von Lwoff komponiert und im ganzen russischen Reich statt des »God save the king« eingeführt, ein männlicher, ruhig feuriger Gesang. Der Gedanke, zwei Themas auf einmal zu verändern, ist nicht neu, doch selten gebraucht und gewiß lobenswert, zumal wenn sie in irgendeiner Beziehung zueinander stehen wie hier, — wenn letzteres auch weniger im ästhetischen Sinn als ihres gleichen nationalen Ursprunges halber. Daß Hr. Thalberg das erste Thema mit Vorliebe behandelte, scheint mir natürlich: überhaupt schrieb er aber mit Liebe, in guter Stunde, und so entstand eine phantasie- und wirkungsvollste Einleitung, hinter der das Lied des Kindes reizend und verklärt wie ein Engelskopf hervortaucht. Ebenso zart und bedeutsam schmiegen sich ihm zwei Veränderungen an, die man auch im musikalischen Satz, im Fluß der Stimmen, in der ganzen Abrundung |gelungen|[256] nennen kann. Den Kontrast zu diesem innigen Idyll bildet das glänzende Volkslied, in das im spätern Laufe das erste Thema eingewirkt wird. Der Schluß ist von der kurzen Art, daß das Publikum erst einige Sekunden lauschen wird, ob nicht noch mehr komme, bis es dann in ein stürmisches Hallo ausbrechen muß, — äußerst dankbar, brillant, ja vornehm. Als strenger Kritiker wünscht' ich nur zwei kleine Stellen anders oder heraus: die Modulation auf Seite 8, Takt 2, wo man statt nach A- nach Fis-moll zu kommen hofft, wie mir auch der Durchgang durch D-dur und H-moll nach G-moll etwas gezwungen scheint; sodann mißfällt mir der viert- und drittletzte Takt auf Seite 17, wo ich klarere und weichere Stimmen möchte. Im übrigen wünschen

wir dem großen Virtuosen, wie wir ihn auf jeder Seite wiederfinden, Glück zu dieser Bahn, auf der er, bedachtsam und reinste Ziele im Auge, immer fortschreiten wolle!

Dritter Gang.

G. A. Osborne, Variat. über ein Thema von Donizetti. Werk 16.
J. Nowakowski, Brillante Variat. über ein Originalthema. Werk 12.
F. Kalkbrenner, Variat. über ein Thema von Bellini. Werk 131.
K. Schunke, Große Bravourvariat. über ein Thema von Halévy. Werk 32.
T. Döhler, Phantasie und Bravourvariat. über ein Thema von Donizetti. W. 17.
Karl Mayer, Variat. über ein Thema von Auber. Werk 31.
Derselbe, Große brillante Variat. über ein russisches Thema. Werk 32.
Ludwig Schunke, Konzertvariat. über ein Thema von Fr. Schubert. W. 14.
Fr. Chopin, Variat. über ein Thema aus »Ludovic« von Hérold und Halévy. Werk 12.

Die beste Rezension über die meisten obiger Variationen las der Leser soeben im Motto*. Sie gehören sämtlich dem Salon oder dem Konzertsaal an und halten sich, das letzte Heft ausgenommen, von aller poetischen Sphäre weit entfernt. Denn auch in diesem Genre muß Chopin der Preis zuerkannt werden. Jenem großen Schauspieler gleich, der auch als Lattenträger über das Theater gehend vom Publikum jubelnd empfangen wurde, kann er seinen hohen Geist in keiner Lage verleugnen; was ihn umgibt, nimmt von ihm an und fügt sich, noch so spröde, seiner Meisterhand. Im übrigen versteht sich, daß die Variationen, zu seinen Originalwerken genommen, in keinen Anschlag gebracht werden können.

Was die Konzertvariationen vom seligen Ludwig Schunke anlangt, so muß man sie den glänzendsten Klavierstücken der neusten Zeit beizählen, mit denen er, wäre er am Leben geblieben, allerwärts Aufsehen erregt haben würde. Der seltene, sinnende Virtuos am Klavier sieht überall durch. Instrumentneues, Schwerübendes, Scharfkombiniertes findet man auf jeder Seite. An Idee stehen sie freilich gegen seine andern Arbeiten zurück, und er kannte meine Ansicht gar wohl, nach der es mir immer unpassend geschienen, so herzinnige Themas als den Fr. Schubertschen »Sehnsuchtswalzer« zu so Heldenstücken zu

---

* Schwarze Röcke, seidne Strümpfe,
Weiße, höfliche Manschetten,
Sanfte Reden, Embrassieren —
Ach, wenn sie nur Herzen hätten! H. Heine.

verarbeiten. Jedenfalls überragen sie im musikalischen Satz die meisten der neueren Bravoursachen. Vor allem geistreich muß das Finale, eine Polonäse im patentesten Stil, ausgezeichnet werden, und spielt jemand die dritte Variation wie er, so wird man ihn gewiß einen Meister im Treffen nennen.
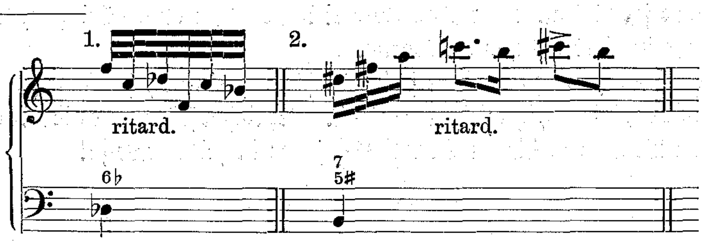
Mehr geschmackvoll, aber wenig geist- und erfindungsreich, haben die großen Variationen von Karl Mayer ganz gleiche Bestimmung, Zuschnitt, Charakter als die vorigen. Das Thema ist dasselbe russische Volkslied, das Thalberg in seinem Werk 17 variiert hat, und so glänzend bordiert, daß es sich schon vor der Kaiserin, der es gewidmet ist, hören lassen kann. Manches sticht mir zu süßlich gegen das markvolle Thema ab, wie es mich auch wundert, daß Mayer, der sonst so vorsichtig im Maßhalten ist, sich überhaupt nicht kürzer gefaßt hat. Dies bezieht sich namentlich auf die fünfte, ziemlich vier Seiten lange Andante-Variation. Das Glück eines Konzertstückes hängt an halben Minuten; eine zuviel, und irgendjemand fängt an zu husten — weg ist der Enthusiasmus. Zuwenig geht eher. Wenn vielleicht Pedanten die im reinen Des-dur gesetzte Einleitung aufstechen sollte, da doch das ganze in F-dur spielt und schließt, so beweist eben das Stück, daß man schon in verschiedenen Tonarten ein Stück anfangen und endigen und dennoch sehr schön komponieren könne. Eine Ausnahme soll es allerdings bleiben, aber nur kein Verbot. — Auf gefährliche Neuerungen, große Schwierigkeiten stößt man übrigens durchaus nicht im Heft, es schmiegt und schmeichelt sich alles an die Finger an. Ursprünglich sind die Variationen mit Orchesterbegleitung gedacht; doch fehlen die gestochenen Stimmen, was wegen des letzten Satzes, der durch die Instrumentation viel gewinnen wird, zu bedauern ist. — Die Variationen über ein bekanntes Thema der Auberschen »Braut« stellen sich von selbst weit unter die vorigen. Es läßt sich nichts darüber sagen, als daß sie sich durch ein lebhaftes Kolorit vor vielen Salonvariationen anderer hervorheben.

Vielleicht erinnert sich der Leser einer scharfen, nur gar zu richtigen Kritik über ein Klavierkonzert von Hrn. Döhler. Variationen sieht man schon mit milderen Augen an. Hr. Rellstab bedient sich bei solchen Konzertstücken meisthin der schlauen Wendung: „Mozart und Beethoven haben zwar bessere Werke geschrieben, indessen" — indessen sind es eben brillante Variationen über ein Thema von Donizetti, und man weiß alles im voraus. Sobald nur der Komponist und das Publikum solche Dinge für das erklären, was sie sind, so läßt man es passieren.

Sobald es sich aber breit machen will, so soll sich dem kanonenschwer entgegengestellt werden. Nichtsnützig ist es nun gar, wenn selbst musikalische Zeitungen über solche, wie sie sie nennen, „freundliche" Talente als Kalkbrenner, Bertini usw., der Welt die Augen öffnen wollen. Durch Glas läßt sich schon sehen: da brauchen wir keinen langweiligen Erklärer. Piff! Paff! Bis aufs kleinste „und" kennen wir sie und ihre Finger. Wer würde Hrn. Döhler verargen, daß er sich größten Beifall erspielen will; er scheint ein bedeutender Virtuos, bringt manches Neue und stets Gutklingendes, notiert alles sehr fleißig, hat rhythmischen Sinn, schreibt im Verhältnis zur klaviergemäßen Schwierigkeit dankbar. Dies ist alles schätzenswert. „Beethoven und Mozart haben zwar" — vgl. oben. Aufrichtige Elogen mach' ich ihm aber wegen der Solostelle der linken Hand auf S. 2 mit dem darauf folgenden wirklich prächtig rauschenden Fortissimo und der echt klaviergemäßen Begleitung. Sehr effektvoll ist ebenso die 3te Variation und lobenswert wegen der strengen Durchführung der Melodie, welche andere, hätte sie sich nicht schnell gefügt, vielleicht hätten fallen lassen. Aber mit zwei Verzierungen möchten uns die Komponisten nicht mehr wütend machen: sie stehen unten in der Anmerkung* und sind nach und nach so zu Gemeinheiten geworden, daß man's wirklich nicht mehr hören kann. Todfeindschaft allen, die sie noch einmal drucken lassen. Wünscht man von uns andere Zierraten an Kadenzstellen, so stehen wir mit tausenden bereit.

Die Bravourvariationen von Karl Schunke sind den Eleven des Pariser Conservatoires gewidmet, ein Umstand, der vorweg für sie einnimmt, da man sich auf etwas Technisch- wie Ästhetisch-Bildendes vorbereitet. Was den ersten Punkt betrifft, so sind sie unleugbar sehr sorgsam, gewissenhaft im äußerlichen Vortrage, in der Deklamation usw. bezeichnet, handrecht und nützlich von einem durchgebildeten Spieler und Lehrer gesetzt. Was aber im übrigen, so blühen sie vom neusten geschmacklosen Geschmack so hohl pathetisch, so gemeinfrivol über, daß man sie kaum zweimal hintereinander sich denken mag. Der gut-päda-

*



gogischen Eigenschaften halber muß man das mit wahrer Betrübnis gestehen, um so mehr, da der Komponist gegen sein bisheriges Streben, das nur auf leichteste Modearbeit hinausging, hier einen Anlauf gemacht hat, dem man gern ein besseres Schicksal gönnte. Spiele und studiere sie also, wer, Herz und Kopf auf dem rechten Fleck, seinen Fingern Bewegung und interessantere Übung geben will. Die Virtuosen werfen es Beethoven oft genug vor, daß er ohne Berücksichtigung der Mechanik des Instruments schriebe, und spielen uns seine Kompositionen dennoch; so wollen wir auch dankbar sein und manchmal der Virtuosen instrumentgemäßere Passagen, wenn auch ohne Beethovenschen Geistesbeisatz, zur besseren Beherrschung jener einüben. Beiläufig noch eine Anmerkung zu dem facilité, das in neueren Kompositionen so oft zu finden ist. Abgesehen davon, daß ein echter Gedanke überhaupt gar keine Veränderung verträgt, so scheinen mir in Stücken, in denen einmal Schwierigkeiten überwunden werden sollen, solche Erleichterungen unnötigen Platz wegzunehmen, — des andern Umstandes noch zu erwähnen, daß auch weniger fertige Schüler, haben sie nur einen Funken Ehrgeiz, niemals die leichtere Variante wählen, sondern gerade auf das Schwerere wie erpicht werden. Also wozu das? Verändert aber der Komponist in der Art wie z. B. Hr. Schunke Seite 19, wo, statt daß ursprünglich die Töne in einem brillanten Gang in die Höhe, sie in der Variante mit faden Triolen in die Tiefe gehen, so ist mir das eine unbegreifliche Herabsetzung seiner eignen Ideen. Genug — und führe sich jeder die Bemerkung nach Gefallen aus.

Die Variationen von Kalkbrenner können auf eine lange Besprechung wohl keinen Anspruch haben. Sie sind leicht, ansprechend usw., im Grunde recht arm.

Ebenso schnell können wir über die Hrn. Nowakowski und Osborne weggehen. Der eine ist ein Pole mit, der andere ein Schwede ohne Kompositionstalent. Beide kennen ihr Instrument. Das Thema des Polen muß man hübsch finden, das von Osborne gewählte aus »Anna Bolena« sehr lahm. Herr Nowakowski kann es zu etwas bringen, wenn er mehr studiert als Herr Osborne.

Zwei Dinge auf der Welt sind sehr schwer, einmal, sich einen Ruhm zu gründen, sodann, ihn sich zu erhalten. Gepriesen seien aber die Meister — von Beethoven bis zu Strauß[257], jeder in seiner Weise!

---

35. Phantasien, Kapricen usw. für Pianoforte.

Erster Zug.

K. Schnabel, »Erinnerungen an Mad. Schröder-Devrient«. Phantasie über Motive aus Opern von Bellini. Werk 14.
Amadeus Mereaux, Große Phantasie über ein Thema von Halévy. W. 42.
J. A. Ladurner, Phantasie, Fuge und Sonate über ein Thema von Händel.
Sigismund Thalberg, Phantasie über ein Thema aus den »Hugenotten«. W. 20.

Die sekundäre Art der Komposition, über Themas Dritter zu phantasieren, nimmt auf eine traurige Weise überhand und steckt sich, wie bekannt, unter den schönen Namen, mit dessen Bedeutung sie so wenig gemein hat. Namentlich versenkte sich Hr. Schnabel in ein ganzes Meer von Phantasielosigkeit und hat es mit seinem Potpourri durchaus bei uns verscherzt. Wär' ich Mad. Schröder, der diese Erinnerungen dediziert sind, wie einen Pizarro wollte ich den Komponisten mit meinem Pistolenblick durchbohren. Vieles vergebe ich einem Deutschen — Geschmacklosigkeit, Unordnung, seine Theorien, sogar Faulheit, nie aber solch geflissentliches Nachäffen der feuchten italienischen Sentimentalität, wie es sich hier zeigt. Schon zuviel der Worte! —

Zwischen die Parteien Herz und Chopin in Paris hat sich die einer romantisierenden Salonmusik eingeschlichen, in der sich auch Hr. Amadeus Mereaux, und mit Glück ergeht. Sie trägt ihren Paß zu deutlich an der Stirn, als daß man über sie im unklaren sein könne; er heißt: „Von allem etwas wo möglich." Indes ist Hr. Mereaux nicht ohne eigenes Talent und würde sich unter einer schärferen Schere zu etwas bilden haben können. In seiner „großen" Phantasie findet man zwar nicht mehr als eine Einleitung, die nicht viel taugt, dann aber ordentliche sehr brillante Variationen über einen Marsch aus der »Jüdin«, der auch in der Tonart etwas an den Alexandermarsch erinnert. Hier und da versucht er sich auch gelehrter, nie aber länger, um nicht noch dem Gähnen des Zuhörers zuvorzukommen. Die erste Variation klingt sehr gut. Im ersten Teil der dritten ist gegen allen Rhythmus ein Takt zuviel.

Besäße Hr. Ladurner nur ein Viertel von der Tournüre des Vorigen, und er würde so rasch ins Publikum gelangen, als er seines Fleißes halber nur verdienen mag. Bei vielen Vorzügen, die diese Phantasie vor vielen andern auszeichnen, ermangelt sie aber auch jeder und aller Grazie,

entbehrt sie durchaus der feineren Bildung, die man selbst bei rohen Talenten stellenweise antrifft. Gegen frühere Zeiten genommen, hat unsre Musik so sehr an Biegsamkeit des Organs, an Gewandtheit im Ausdruck, an Vielartigkeit der Nuancierung gewonnen, daß man eine so harte Originalität in ihrer Schwerfälligkeit gar nicht mehr gewohnt ist. Daß man über ein Thema von Händel nicht so leichthin faseln dürfe als über eines von Bellini, versteht sich. Unser Komponist kennt auch die Höhe seines Vorwurfes, behandelt ihn sorgsam, würdig, mit aller Liebe, deren eine schroffere Natur nur fähig ist. Hierin liegt so viel Lob für ihn, daß ihn der oben ausgesprochene Tadel nirgends abhalten möge, im gleichen Sinn, aber mit gewählteren Mitteln fortzuarbeiten. Sehe ich recht, so ist der Verfasser in Kenntnis des Vorhandenen nicht viel über Beethoven und vielleicht noch gar nicht bis zu ihm gedrungen. Findet er in sich selbst einen Lohn für seine Arbeit, so wünschen wir ihm Glück dazu; von der Mitwelt erwarte er aber so wenig einen als für ein lateinisches Gedicht. Wer nicht auf der Höhe der Gegenwart steht, wird sich meistens über die Wirkung seiner Leistung, oft auch über diese selbst, in Irrtum befinden. Stände Hr. Ladurner aber oben, wie würde er über die vielen jungen lachenden Gesichter erschrecken, die auf nichts mehr als auf Zöpfe erpicht sind, als z. B. auf das unaufhörliche Hinüberschlagen der rechten Hand über die linke, eine lange Melodie im Baß vorzutragen (vgl. die sogenannte »Totenpolonäse«, das Trio), auf die altmodischen Harpeggios in den tiefsten Baßregionen, auf die Doppelschläge und mehres. Wo man ihm aber nichts anhaben kann, und wo er so kräftig Händelsch arbeitet, daß sich das junge Volk respektvoll zurückziehen wird, ist in der Fuge, wenn ich auch für meinen Teil zu ihrer Länge mehr Aufbau und Steigerung wünschte. Leid tut es mir, daß dem Komponisten die Tenormelodie auf Seite 3 (da, wo sich das Thema zum erstenmal zeigt) späterhin gänzlich entfallen ist; sie hätte namentlich in der Sonate, die aber nur aus einem Satz besteht, als ein zweites Thema gut eingeschaltet werden und dem Ganzen ein blühenderes Kolorit geben können. Mit Anteil sehen wir immerhin den weiteren Leistungen des Komponisten entgegen.

„Glücklich aber sind die zu preisen, die ihre Geburt sogleich über die untern Stufen der Menschheit hinaushebt: die durch jene Verhältnisse, in welchen sich manche gute Menschen die ganze Zeit ihres Lebens abängstigen, nicht durchzugehen, auch nicht einmal darin als Gäste zu verweilen brauchen." Also Goethe, und nie fiel mir diese

Stelle aus Wilhelm Meister lebhafter ein, als jetzt beim Übergang vom vorigen Komponisten zum zuletztgenannten. Wie ist der Herr seiner Sprache und Gedanken, wie benimmt der sich weltmännisch: noch mehr, wie schließt, verschlingt und löst er so leicht die Fäden, daß es gar nicht wie Absicht aussieht. Weder überspannend noch abmattend zieht er die Zuhörerschaft, wohin er nur will: er hat den leisesten Pulsschlag des Publikums belauscht, wie selten einer, erregt es und beruhigt es wieder; kurz, der allgemeine Enthusiasmus über Thalbergs »Hugenotten«-Phantasie in Paris und anderwärts ist ganz in der Ordnung. Die günstige Form, deren er sich in ähnlichen seiner neueren Kompositionen bedient, gebraucht er auch hier. Eine kurze Einleitung mit Vorklängen an künftige Themas, dann diese selbst mit einer Veränderung, in der sich schon Laute aus dem zweiten Thema einfinden, dann Verbindung der zwei Themas, und endlich ein kurzer herausfordernder Schluß. Es würde schwer sein, einem, der sich nicht mit eigenem Aug' und Ohr davon überzeugt, über die Art, wie Thalberg das Instrument behandelt, einen Begriff zu geben, von der Überkleidung der Melodie durch neu gefundene Akkompagnements, von den seltenen Pedaleffekten, vom Durchgreifen einzelner Klänge durch die Massen, so daß man oft verschiedene Stimmen zu hören glaubt usw. So bilden sich unsere bedeutendsten jungen Klavierkomponisten jeder gleichsam seine besondere Instrumentation: für die freilich, die im Klavier nichts sehen als eine Maschine, eine Spieluhr von auf und nieder rollenden kleinen Tönen, sind diese Sachen nicht. Die andern aber werden sich an der Vielseitigkeit des Instruments erfreuen, das im einzelnen Klang so dürftig, in der Kombination sich so ungeahnt reich zu zeigen vermag[258 V].

Zweiter Zug.

Chr. Rummel, »Erinnerung an Sabine Heinefetter«. Werk 79.
Joh. Ruckgaber, »Erinnerung an Bellini«. Werk 35.
Ernst Köhler, »Erinnerung an Bellini«. Werk 54.
H. Herz, Dramatische Phantasie über den berühmten protestantischen Choral aus den »Hugenotten«. Werk 89.
K. G. Kulenkamp, Die »Jagd«, ein humoristisches Tongemälde zu 4 Händen. Werk 49.

Eine sehr kurze Rezension machte bekanntlich Voltaire, indem er, eben um eine befragt, in einem ihm vorgelegten Buch am Wort Fin

den letzten Buchstaben wegstrich. Es bleibt dahingestellt, ob das I, das Florestan auf die Rummelsche Erinnerung geschrieben, nicht noch eine kürzere sei, wenn es anders nicht die Zahl, sondern einen lateinischen Buchstaben bedeutet. Jedenfalls ist die Komposition ein passables Gelegenheitsstück mit den bekannten Reimen „Herz—Schmerz", eine Apotheose, wenn nicht entzückend, doch in einer Entzückung über die Landsmännin entstanden. Würde einmal die Wahrheit verboten, so müßte man die Erinnerung den besseren Werken beizählen.

Letzteres gilt auch von Hrn. Ruckgabers »Souvenir«. Viele (z. B. wir und ich) denken selten an Bellini, und dann ist so ein Aufrütteln gut. An der Stelle der Originalverleger litte ich aber so ein Honigaussaugen aus Bellinis Opern durchaus nicht: wahrhaftig, das Beste wird herausgezogen.

Sonderbar ist es, daß obige Erinnerungen, auch die von Hrn. Köhler, sämtlich aus Es-dur gehen und ein Beitrag sind zur Charakteristik der Tonleiter; ebenso sonderbar, daß sie alle einerlei, nämlich höchst glänzend anfangen und nur die Ruckgabersche in leise *pp* verhaucht, während die andern ordentlich wie die »Sinfonia eroica« schließen. Hrn. Köhlers Phantasie zeichnet sich aber überdies durch eine organischere Form vor den andern rühmlichst aus und verrät überall solide Studien und Gedanken. Von einem Orchester, was dazu gehört, gut begleitet und mit Feuer und Liebe gespielt, was auch dazu gehört, wird sie überall applaudiert werden. Wie gesagt, es ist zu wünschen, daß erste deutsche Komponisten sich auf diese Weise an und in italienischen Komponisten zu verewigen fortfahren.

Mozart, mit seligem Auge dem Allegrischen »Miserere« zuhörend[259], mag kaum mit mehr Spannung gelauscht haben, als unser verehrter Herz der ersten Aufführung der »Hugenotten«. Ihr Schelme, mochte er bei sich denken, man müßte kein Musiker sein, um nicht trotz aller Eigentumsrechte anderer sich das Beste und Beklatschteste einzuzeichnen hinter die Ohren — und noch spät Mitternacht setzte er sich hin und brütete und schrieb. Der Titel ist übrigens eine offenbare, jedoch dem Käufer vorteilhafte Täuschung: anstatt einer dramatischen Phantasie über »le célèbre Choral protestant intercalé par Giac. Meyerbeer dans les Hugenots« erhält man, außer diesem, der nur einmal wie hineingeplumpt kömmt, eine Szene mit Chor, echt Meyerbeerisch, nämlich unecht, eine Arie mit wirklich schönen Stellen, eine Bohémienne, über die sich nichts sagen läßt, und ein sehr hübsches Air de Ballet. Wir selbst

sind noch nicht so tief in die »Hugenotten« gedrungen, um mit Sicherheit sagen zu können, was Herz'en, was Meyerbeer'n angehöre; indessen getrauten wir es uns. Daß übrigens alles mit Geschick, oft Geist aneinander gefädelt ist, kann man versichern. Apropos, was bedeuten denn die kleinen hübschen Kästchen □ über einzelnen Noten? vielleicht einen leisen Druck, ein graziöses Aufheben der Hände? Im Stuttgarter Universallexikon fehlt das Kästchen gewiß. Wir machen darauf aufmerksam.

Über die vierhändige »Jagd« des Hrn. Kulenkamp kann man keine neuen Gedanken aufbringen, da der Inhalt auf einer sehr saubern Vignette und in einem Programm ausführlich zu sehen und zu lesen ist. Da findet man z. B.: „11. Ein Hase springt auf; Fehlschüsse. 12. Spöttische Bemerkungen. 13. Fade Entschuldigungen" usw. Der Komponist fürchtet selbst in einem an die Redaktion gerichteten Schreiben, daß solche bemerkte Details Anlaß zu Spötteleien geben könnten, daß er aber solche Kleinigkeiten der wahrheitsgemäßern Darstellung halber nicht hätte übergehen dürfen usw. Im ersten Punkt hat er ganz, im zweiten nur halb recht. Zwischen wirklicher Gemeinheit und Shakespearescher ist noch ein Unterschied. Was soll ich es verschweigen, die »Jagd« hat mich total verstimmt. Wenn ein Komponist jahrelang mühsam arbeitet, vierzig Stücke schreibt mit lobenswertem Eifer und endlich auf ein Thema fällt, das schon gar keine poetische Regung aufkommen lassen kann, und wenn er es noch dazu so trocken und witzlos wie möglich behandelt, so kann das einen teilnehmenden Beschauer nur traurig machen. Das ist kein Ton aus freier Brust: so klingt keine Jagdhorn; kurz, die Musik lebt nicht. „Sage mir, wo du wohnst, so will ich dir sagen, wie du komponierst", meinte Florestan bei einer früheren Komposition von Hrn. Kulenkamp. Florestan hat recht, und Rellstab auch, wenn er sinnbildlich genug einmal ausrief: „Einen Hasen können sie totschießen, unsere Komponisten — aber einen Löwen erwürgen nicht."

Dritter Zug.

J. Rosenhain, »Erinnerung«. Romanze.
K. Czerny, »Erinnerung a. m. erste Reise« (in Sachsen). Brillante Phantasie. W. 413.
H. Bertini, Erinnerungen. »Impressions de voyage.« Werk 104.
Derselbe, Kaprice über eine Romanze von Grisar. Werk 108.
Derselbe, »Sarah«. Kaprice über eine Romanze von Grisar. Werk 110.
Derselbe, 2 Notturnos. Werk 102.
Adolph Le Carpentier, Kaprice über eine Romanze v. Grisar. Werk 16.
K. G. Kulenkamp, 3 Notturnos. Werk 42.
Delphine Hill-Handley, Kaprice.
A. F. Becher, 9 lyrische Stücke. Werk 2, erste Sammlung.

Die »Erinnerungen« bilden eine ordentliche Rubrik im heurigen Meßkatalog, der Reminiszenzen nicht zu gedenken. Große Monumente sind mir darunter noch nicht vorgekommen: indessen ist das Thema musikalisch, und die Musik an sich ja eine Erinnerung an das Schönste, was auf der Erde gelebt und gestorben.

Die Romanze von Rosenhain erhebt sich nicht über eine leichte lyrische Passivität. Man kann sie sich denken. Schüchtern, wie eine erste Liebe, wird es ihr selbst recht sein, wenn man weiter nicht viel über sie spricht. Wo bleiben aber die Sonaten, Konzerte usw., die uns Hr. Rosenhain noch schuldig ist? Er hat noch Kraft und Jugend und könnte schon „einen Löwen erwürgen".

Man erzählt sich, daß Hr. Czerny, von einer Glorie von vierhundert Werken bereits umstrahlt, noch in letzter Messe an seine Verleger geschrieben, daß sie sich freuen möchten, denn jetzt wolle er erst recht ans Komponieren gehen. Und in der Tat fängt er jetzt wiederum mit einer Rüstigkeit an, der man den Beinamen einer unverwüstlichen zu geben geneigt wäre. Betriebe er die Sache nicht zu sehr en gros (oft haben 10 bis 12 starke Hefte nur eine Opusnummer), und er stünde schon jetzt als der erste da, den drei Nullen schmückten, man müßte denn an Scarlatti denken, der allein 200 Opern schrieb, oder an Bach, dem gar nicht nachgerechnet werden kann: so berühren sich große Geister und Extreme. Heute entdecken wir sogar ein neues Talent an ihm, das charakteristisch-pittoreske, das jetzt so allgemein gesucht und vorgezogen wird. Eine ganze Reisebeschreibung erhält man. Der Postillon bläst, der Komponist guckt schon zum Wagenfenster heraus: „Wär' es möglich", ruft er aus in einem Rezitativ, „du reistest wirklich" — und das schöne Wien fliegt immer weiter und weiter zurück. Was dem Komponisten alles begegnet sein mag, wer weiß es? Zum erstenmal treffen

wir sogar in einer Czernyschen Komposition auf dunklere Partien, die wir nicht zu deuten verstehen. Im übrigen ist jedes Werk mehr wert als die Kritik darüber; darum studiere man nur. Und wenn Florestan neben mir auf und ab tobt und sagt, wär' er Czerny, nie edierte er ein Werk, das so vorteilhaft abstäche gegen frühere, — so verdient er wohl nur den Namen eines Hypochonders.

Anderer Natur, verwickelter, mysteriöser sind die »Reiseerinnerungen« des Hrn. Bertini. Arme Schläfer, die ihr ihn für fade haltet! Sei hiermit die Hand gedrückt, die die Welt noch immer auf die Herrlichkeiten aufmerksam macht, die sich auch in diesem Werke übereinander auftürmen. Mehr einer Luftfahrt vergleich' ich die Reise, und nur der Schluß könnte etwas an den empfindsamen Yorikschen erinnern. Donizetti ist Professor des Kontrapunkts, Bertini kann es noch zu einem der Ästhetik bringen. Wie quillt hier eines aus dem andern vor, wie löset die Kraft die Anmut ab, den Verstand die Phantasie, wie durchdringen sich hier Kunst und Natur! Alles dies gilt noch im höhern Grade von den Notturnos, die etwas Schwärmerisches, Wollüstig-Leidendes auszusprechen scheinen. Ebenso sind die beiden Kapricen wahre Wunderwerke des menschlichen Geistes, wie wir deren so viele aufzuweisen haben, z. B. auch in der folgenden Kaprice von Le Carpentier. Hier hört aber aller Spaß auf, und muß sie ohne Umschweife dem Schlechtesten beigezählt werden, was die französische Literatur, welche Verleger zu ihrem eigenen Vorteil mit mehr Auswahl übersiedeln sollten, neuerer Zeit hervorgebracht hat.

Die Physiognomien nehmen jetzt einen interessanteren, deutschen Schnitt an. Zuerst über die Notturnos von Hrn. Kulenkamp. Laßt uns gleich eines taktweise durchgehen. Nr. II. E-dur. Es beginnt im rechten Charakter. Takt 1—8. Gut. Takt 9—16. Noch besser, wenn ich auch freiere Deklamation wünschte. Cis-moll war berührt: er geht also nach H. — D-dur tritt schon beängstigend auf: der Komponist fühlt selbst das Unpassende dieser Tonart im E-Grundton und leitet nach Fis-moll (Takt 25). Ein böser Geist führt ihn nach A-dur; die Perioden verlieren schon die Deutlichkeit; er wird immer ängstlicher und rettet sich nach G-dur; auch das genügt ihm nicht. Es-dur kömmt vollends wie aus den Wolken. Noch unglücklicher fährt er nach A-dur, und von da war freilich nicht schwer ins gewünschte E-dur zu gelangen. Warum aber auf einmal das Thema in Oktaven, wodurch es allen Ausdruck verliert? Warum fehlt in der Periode von Takt 9—15 Seite 11 ein Takt? Warum

nach dem Akkorde E + gis + h + d den C-dur-Akkord, was nie auf der Welt klingen kann?

Daß trotz solcher Mängel die Notturnos von einer edleren Gesinnung zeugen als Hunderte der andern Tageserscheinungen, wird jeder finden. Fragt man aber, wem durch sie genützt ist, dem Publikum, der Kunst, dem Komponisten selbst, so würde die Antwort kaum zweifelhaft ausfallen. Sinnig, nacheifernd, wie wir den Komponisten kennen, fällt sein Schaffen in eine Zeit der Zerwürfnisse, wo es mehr als je der strengsten Erwägung seiner Kräfte bedarf, um nicht auf unglückliche Wege zu kommen. So schwankt auch er denn zwischen alt und neu, versucht es hier und da, möchte gerne genügen, ist schon ganz nahe, und im Augenblick wieder meilenweit vom Ziel. Dies alles hält jedoch nicht ab, ihm zuzusprechen. Wir verzweifeln gar nicht daran, daß er einmal etwas Vollkommnes bringen wird, möge auch er es nicht und schreibe noch mehr Notturnos, ja Hunderte. Gelingen nur zwei, drei davon, so ist's immer mehr, als etwa nach einem ersten nicht durchaus geglückten Angriff gänzlich abzulassen.

Den Kindern aber wird's im Traum beschert. Die Kaprice von Delphine Hill-Handley, manchen vielleicht unter dem Namen Schauroth bekannter und lieber, gehört mit allen ihren kleinen Schwächen zu den liebenswürdigen. Die Mängel sind solche der Ungeübtheit, nicht des Ungeschicks; der eigentliche musikalische Nerv fühlt sich überall an. Diesmal ist es noch eine sehr zarte leidenschaftliche Röte, die dies Miniaturbild interessant macht.

Nicht minder interessant sind die lyrischen Stücke von Hrn. A. J. Becher*. Der Titel paßt jedoch nicht zu allen. Von einigen vermute ich, daß sie komponierte Texte, für das Klavier allein eingerichtet. Wäre das, so verdiente es einen Tadel, da mir ein solches Verfahren wie ein Vergehen an seinem eignen Kinde scheint. Wär' es aber nicht, so bleiben Nummern wie 2, 4, 7 durchaus unverständlich. Für Originalklavierstücke halte ich nur die Nummern 3, 5, 6, bei den übrigen schwanke ich. In allen herrscht ein leidender Ausdruck, ein Ringen wie nach etwas Unerreichbarem, eine Sehnsucht nach Ruhe und Frieden, oft mühsam und kalt ausgesprochen, oft leicht und rührend. Musikalisch genommen, sieht man überall Streben nach Bedeutung und Eigentümlichkeit, seltne Harmonien, sonderbare Melodien, scharfeckige Formen. Ruhig ab-

* Später eines traurigen Todes gestorben[260].

geschlossen finde ich keines. Einzelne Takte mißfallen mir sogar gänzlich, ebenso die Folge, in der die Stücke stehen; dies hätte viel natürlicher und angenehmer geschehen können. Wolle der Komponist seinen künftigen Gestalten noch etwas von der Anmut verleihen, die uns aus den Werken seines Vorbildes, dem die lyrischen Stücke zugeeignet sind, so verführerisch entgegenweht. An innerem Adel fehlt es ihm keineswegs.

---

36. Rondos für Pianoforte.

K. F. Heckel, »Vergißmeinnicht«, Rondo für das Pianoforte. Werk 11.
A. F. Mohs, Rondo in B. Werk 3.
K. Erfurt, 3 leichte Rondos nach Motiven von Auber. Werk 30.
K. Erfurt, »Abschied von Magdeburg«, Rondo für Pianoforte. Werk 32.
Louise Farrenc, Rondo in D. 8 Gr.
A. Gutmann, Leichtes und brillantes Rondo.
F. Glanz, Charakteristisches Rondo. Werk 2.
Adele Bratchi, Großes Rondo. Werk 2.
R. von Herzberg, Brillantes Rondo. Werk 11.
Th. Döhler, Rondino über ein Thema von J. Strauß. Werk 19.
Th. Döhler, „ „ „ „ „ Coppola. Werk 20.
J. F. Dobrzynski, Rondo alla polacca mit Begleitung des Orchesters. Werk 6.
E. Köhler, Elegantes Rondo mit Einleitung. Werk 47.
O. Gerke, Einleitung und brillantes Rondo mit Begleitung des großen Orchesters. Werk 26.
K. A. v. Winkhler, Brillantes Rondo. Werk 45.
K. A. v. Winkhler, Brillantes Rondo. Werk 46.
K. Czerny, Großes Rondo. Werk 405.
F. Ries, Einleitung und Rondo alla Zingaresco. Werk 181.
Stephan Heller, Rondo-Scherzo. Werk 8.
F. Chopin, Rondeau alla Mazur. Werk 5.
J. Moscheles, Rondo über eine schottische Melodie.
J. Moscheles, Brillantes Rondo mit Einleitung über ein Thema von Dessauer. Werk 94.

„Vergiß mein nicht!
Du Jüngling, den ich meine,
Zu welchem dieses Lied hier spricht,
Um dessen Glücke ich zu Gott oft betend weine,
Vergiß mein nicht!“

Ihr irret, Komponistenjünglinge, wenn ihr meint, ich hab' euch soeben angesungen. Der Vers ist nur der Anfang des Gedichtes, das man auf dem Titelblatt des ersten der obigen Rondos vollständig lesen

kann, und scheint der Komponist somit auf eine neue Gattung (etwa »Rondo mit Worten«) zu denken, wozu ihm und uns nur Glück zu wünschen. Man irrt aber wiederum, wenn man in der Musik ähnliche Sentimentalität zu finden hofft; im Gegenteil fährt diese so dick und rotbäckig wie möglich hinterdrein. Einem ordentlichen Rezensenten wird es nicht schwer fallen, seine Gelehrsamkeit an dem armen Kind zu zeigen und seine Übermacht; bescheidenere vergleichen sich lieber gleich Menschen wie Lawrence Sterne, der eben im Begriff eine Fliege totzumachen, sie zum Fenster hinausließ mit dem Bemerken, daß die Welt für sie beide ja groß genug. Entlassen wir mithin auch das 2te Rondo, auch das 3te, das 4te und das 5te. Bei Nr. 3 und 5 könnten manche, namentlich Lehrer, einwenden, daß sie ja offenbar für Kinderhände gedacht wären, und daß Kombinierteres und Tieferes da am unrechten Ort usw. Ich aber sage: „Seid nur immer hübsch geistreich; das talentvolle Kind will das und spürt, wo es fehlt, ebensogut wie wir älteren, mit so durchweg matten Produkten wird nichts gefördert." Daher gefällt mir das Rondo von Gutmann, das „für Kinder, die noch nicht eine Oktave spannen können", geschrieben ist; in ihm ist mehr Melodie und Leben.

Die drei folgenden Rondos wären ebenfalls am besten ungedruckt geblieben. Das von Adele Bratchi gibt sich zwar Mühe, etwas mehr zu sein als gewöhnliche Rondomusik, und verrät in seinen Reminiszenzen (so in der Einleitung an die »Preghiera« von Rossini, im ersten Thema an Field, im zweiten an Webers »Aufforderung zum Tanz«) Vertrautheit mit vieler Musik, wird aber in der Länge immer klarer und langweiliger, des kindischen Satzes des Harmonie nicht zu erwähnen. Völlig bedeutungslos sind die Stücke von F. Glanz und R. von Hertzberg; zwar hat das letztere keine so schreienden Quinten und Oktaven wie das erstere, zeugt aber überall von noch ganz unsicherer Hand und von einem noch wenig gebildeten Ohr, dort im Bau des Ganzen, hier in der Harmonie; übrigens ist es schwer und will studiert sein. Hr. Th. Döhler gibt mit seinen zwei leidlich hübschen Rondos abermals den Beweis, wie es ihm um den Ruhm eines Czerny des Zweiten zu tun. Was Strauß und Coppola für große Leute, gewahrt man erst, wenn man die Döhlersche Zutat dagegen hält. Es ist merkwürdig und traurig, wie ein so bedeutender Klavierspieler so wenig als Komponist zu leisten vermag. Wahrhaftig, junge Künstler, hütet euch vor allen Gräfinnen und Baronessen, die Kompositionen dediziert haben wollen; wer ein Künstler werden will, muß den Kavalier lassen.

Das Rondo von Hrn. Dobrzynski ist von geschickten Fingern komponiert, korrekt geschrieben, national gehalten, in der Form etwas breit, aber in richtigen Verhältnissen. Eine eigentliche Idee sucht man jedoch auf den vierzehn Seiten umsonst[261], Originelles hat sie gar nichts. An einem Rondeau élégant von Hrn. Köhler kann man, was das Äußere, die Technik betrifft, ebenfalls nichts aussetzen. Überall vermißt man auch in ihm wie in allen vorigen Rondos eigentliche Musik, schönen Gesang, feinere Bildung. Über sein Talent hinaus kann freilich niemand; aber die Kräfte bilden, veredeln sollte wenigstens jeder. Ich weiß nicht, wem mit solchen Kompositionen gedient ist; für Dilettanten zu trocken, für Virtuosen zu wenig glänzend, für Musiker zu uninteressant, bieten sie allen etwas, befriedigen sie keinen vollständig.

Das brillante Rondo des Hrn. O. Gerke hat den Haupttitel »Souvenir de Weimar« und erinnert an Hummels Weise, dem es auch zugeeignet ist. In der Mitte benutzt Herr Gerke ein russisches Lied, das, wenn ich nicht sehr irre, auch von Hummel schon in ein größeres Rondo eingeflochten ist. Daß er es einigemal förmlich und in derselben Tonart variiert, gibt dem Rondo einen neuen Anstrich und muß mit dem Orchester zusammen von Wirkung sein. Bis auf die Einleitung, mit der mir doch zu wenig gesagt scheint, ist die Arbeit von Wert. In der Kantilene hat sich der Komponist vielleicht vor einigen schwächlichen Vorhalten, überhaupt vor einem gewissen weitschweifigen Sentimentalisieren zu hüten; in der freien unbelauschten Phantasie mag man sich in solcher Weise ergehen, — der Öffentlichkeit gebe man aber nur Schönstes, und dies so kurz und energisch wie möglich ausgedrückt.

Die zwei Rondos von Hrn. von Winkhler sehen sich wie Geschwister ähnlich, d. h. erheben sich nirgends über die bürgerlichste Prosa und wollen es auch nicht. Auffallende Fehler sind in ihnen so wenig zu finden als Schönheiten; so wäre denn diesem in einer mittleren Sphäre sich gefallenden harmlosen Komponisten nur noch mehr Sichtung dessen, was er für den Druck bestimmt, anzuraten.

H. Czerny nimmt mit seinem Allegro agitato einen romantischen Anlauf. Nur wenige würden auf ihn als Komponisten dieses Stückes raten, in einen so grauen Inkognitorock hat er sich eingeknöpft. Dringt auch manchmal der Alte plötzlich und mächtig durch, so kann einem doch die Veränderung, die in seinem Wesen vorgegangen zu sein scheint, kaum entgehen. Wie das enden wird, wer weiß es? Daß das Rondo hübsch und angenehm klingt, versteht sich.

Ebenso schwer wäre das folgende Rondo als eine Komposition von Ries zu erkennen, eine so gewöhnliche allgemeine Physiognomie hat sie. Rechnet man dem Alter den Nachlaß an Phantasie als natürlich an, so doch nicht den an Ernst und Fleiß als etwas Rühmliches. Künstlerische Zwecke können es wenigstens nicht sein, die einen anerkannten Meister zur Veröffentlichung so gar unbedeutender Sachen bewegen[262].

Im Rondo von Stephan Heller begegnen wir endlich einer aus wahrem Geiste kommenden Komposition, einer echten Künstlernatur, über deren Eigentümlichkeit beim Erscheinen größerer Werke die Zeitschrift ausführlicher sprechen wird. Das Rondo, so klein es ist, sprudelt recht eigentlich von Geist und Witz über. Zart, naiv, klug, eigensinnig, immer liebenswürdig, scherzt es wie ein Kind herum, setzt sich uns auf den Schoß, bringt die wunderlichsten Einfälle vor, springt wieder fort — kurz, man muß es liebhaben[263]. Der Leser soll also bald mehr über dies ausgezeichnete Talent erfahren.

Das Rondo von Chopin ist vielleicht schon im achtzehnten Jahre geschrieben, aber erst vor kurzem erschienen. Die große Jugend des Komponisten ließe sich höchstens an einigen verwickelten Stellen, aus denen er sich nicht so schnell herauszufinden weiß, erraten (so am Schluß der S. 6), im übrigen ist das Rondo durch und durch Chopinsch, mithin schön, schwärmerisch, voll Grazie. Wer ihn noch nicht kennt, wird am besten mit diesem Stück den Anfang machen.

Die zwei Rondos von Moscheles sind für mittlere Spieler geschrieben. Wer ein Meister einmal, fasse an, was er will: es hat alles ein Ansehen. Die Rondos haben keinen höheren Wert als etwa Kreidezeichnungen, wie sie ein Maler mehr zur Belustigung auf Tisch und Wand hinwirft; verleugnen aber kann sich die Meisterschaft nirgends. In dieser Art erfreue sich jedermann der kleinen Bilder[264].

1837.

W. Sterndale-Bennett. — Museum der Davidsbündler I—V. — Bericht an Jeanquirit über den kunsthistorischen Ball. — Aus den Büchern der Davidsbündler (Der alte Hauptmann). — Sinfonien für Orchester. — Musikfest in Zwickau. — Kirchenaufführung in Leipzig. — Lied und Gesang. — Für Pianoforte. — Kammermusik. — Kompositionsschau (Konzerte, Etüden, Rondos, Variationen, Phantasien und andere kurze Stücke für das Pianoforte). — Ältere Klaviermusik. — Sonaten für das Pianoforte. — Fragmente aus Leipzig I—VI.

37. Wm. Sterndale Bennett.

Nach vielem Sinnen, wie ich dem Leser zu Anfang des Jahres 1837 etwas bieten könnte, was auch sein Wohlwollen für uns belebe, fiel mir neben manchem Glückwunsch nichts ein, als daß ich ihm gleich eine glückliche Individualität selbst vorstelle. Es ist dies keine Beethovensche, die jahrelangen Kampf nach sich zöge, kein Berlioz, der Aufstand predigt mit Heldenstimme und Schrecken und Vernichtung um sich verbreitet, vielmehr ein stiller, schöner Geist, der, wie es auch unter ihm tobe, einsam in der Höhe wie ein Sternenwärter fortarbeitet, dem Kreislauf der Erscheinungen nachspürt und der Natur ihre Geheimnisse ablauscht. Sein Name ist der oben angegebene, sein Vaterland das Shakespeares, wie auch sein Vorname der dieses Dichters. In der Tat, wär' es denn ein Wunder, wären sich Dicht- und Tonkunst so fremd, daß jenes hochberühmte Land, wie es uns Shakespeare und Byron gab, nicht auch einen Musiker hervorbringen könnte! Und wenn schon durch den Namen Field, dann durch Onslow, Potter, Bishop u. a. ein altes Vorurteil wankend gemacht wird, um wieviel noch durch diesen Einzigen, an dessen Wiege schon eine gütige Vorsehung gewacht. Haben nämlich große Väter selten Kinder erzeugt, die wieder groß in derselben Wissenschaft, derselben Kunst, so sind doch die glücklich zu preisen, die schon durch die Geburt an ihr Talent gekettet, auf ihren Lebensberuf hingewiesen sind, glücklich also Mozart, Haydn, Beethoven, deren Väter schlichte Musiker waren. Mit der Milch schon sogen sie Musik ein, lernten im Kindestraume; beim ersten erwachenden Bewußtsein fühlten sie sich Glieder der großen Familie der Künstler, in die andere sich oft erst mit Opfern einkaufen müssen. Glücklich also auch unser Künstler, der wohl manchmal unter der großen Orgel, wenn sie sein Vater, der Organist in Sheffield in der Grafschaft Yorkshire, spielte, erstaunt und selig gelauscht haben mag. Mit Händel, an dem die Engländer nichts verdrießt als sein deutscher Name, soll keine andere Nation so vertraut sein als die

englische. Man hört ihn mit Andacht in den Kirchen, singt ihn mit Begeisterung bei den Gastmahlen; ja, Lipinski erzählte, er habe einen Postillon Händelsche Arien blasen hören. Auch ein weniger glückliches Naturell hätte sich unter dieser günstigen Umgebung so naturgemäß und rein entfalten müssen. Was eine sorgfältige Erziehung in der Königlichen Akademie in London, Lehrer wie Cyprian Potter und Dr. Crotch, unausgesetzte eigene Studien noch dazugetan haben mögen, weiß ich nicht, und nur so viel, daß dem Schulgespinst eine so herrliche Psyche entflogen ist, daß man ihrem Flug, wie sie sich jetzt im Äther badet, jetzt von den Blumen nimmt und gibt, mit sehnenden Armen nachfliegen möchte. Wie aber einem so geflügelten Geiste die Scholle allein, auf der er geboren, nicht für immer genügen konnte, so mochte er sich wohl oft nach dem Lande sehnen, wo die Ersten in der Musik, Mozart und Beethoven, das Licht der Welt erblickt, und so lebt er denn seit kurzem in unserer nächsten Nähe, der Liebling des Londoner Publikums, ja der musikalische Stolz ganz Englands.

Sollte ich noch etwas über den Charakter seiner Kompositionen sagen, so wäre es wohl das, daß jedem im Augenblick die sprechende Bruderähnlichkeit mit Mendelssohn auffallen wird. Dieselbe Formenschönheit, poetische Tiefe und Klarheit, ideale Reinheit, derselbe beseligende Eindruck nach außen, und dennoch zu unterscheiden. Dieses sie unterscheidende Kennzeichen läßt sich in ihrem Spiel noch leichter entdecken als in der Komposition. Das Spiel des Engländers ist nämlich vielleicht um so viel zarter (mehr Detailarbeit), als das Mendelssohns energischer (mehr Ausführung im Großen). Jener schattiert noch im Leisesten so fein, wie dieser in den herrlichsten Kraftstellen erst noch recht von neuer Kraft überströmt; wenn uns hier der verklärte Ausdruck einer einzigen Gestalt bewältigt, so quellen dort wie aus einem Raffaelschen Himmel Hunderte von wonnigen Engelsköpfen. Etwas Ähnliches gilt auch von ihren Kompositionen. Wenn uns Mendelssohn in phantastischen Umrissen den ganzen wilden Spuk eines Sommernachtstraums vorführt, so ließ sich Bennett lieber durch die Figuren der »lustigen Weiber von Windsor« zur Musik anregen*; wenn jener in einer seiner Ouvertüren eine große tiefschlummernde Meeresfläche vor uns ausbreitet, so weilt der andere am leisatmenden See mit dem zitternden Monde darin. Das letzte bringt mich gleich auf drei der lieblichsten Bilder von Bennett, die eben

* Er schrieb eine Ouvertüre zu diesem Stück von Shakespeare.

nebst zwei andern seiner Werke auch in Deutschland erschienen sind; sie haben die Überschriften: »the Lake«, »the Millstream« und »the Fountain«[265] und sind, was Kolorit, Naturwahrheit, dichterische Auffassung betrifft, wahre Claude Lorrains an Musik, lebende, tönende Landschaften, und namentlich die letzte unter den Händen des Dichters voll wahrhaft zauberischer Wirkung.

Noch manches möcht' ich mitteilen, — wie dies nur kleine Gedichte seien zu Bennetts größern Werken, wie z. B. sechs Sinfonien, drei Klavierkonzerten, Orchesterouvertüren zu »Parisina«, zu den »Najaden« usw. gehalten, — wie er Händel auswendig weiß, — wie er alle Mozartschen Opern auf dem Klavier spielt, als sähe man sie leibhaftig vor sich, — doch kann ich ihn selbst gar nicht mehr abhalten, der mir schon seit lange über die Schultern sieht und schon zum zweiten Male fragt: Then — what do you write? — Bester, schreibe ich nur noch, wüßtest Du's[266]!

Eusebius.

---

38. Museum.

Unter dieser Aufschrift erhielten wir vor kurzem einige Beiträge der Davidsbündlerschaft mit der Anfrage: ob sie nicht eine Sammlung von Abgüssen interessanterer Köpfe in der Zeitschrift aufstellen und ihr obigen Namen beilegen dürfte, da sie fürchte, daß in den in die Mode gekommenen Engros-Rezensionen manches übersehen würde; daß sie übrigens damit etwas Aristokratisches nicht im Sinne habe, solle die Redaktion nur glauben usw. Das letzte beiseite gelassen, antworteten wir: die Bündlerschaft sollte nur. Die Redaktion.

1.

Variationen für das Pianoforte von Adolph Henselt. Werk 1.

Mit einiger Freundschaft mehr betrachte ich dich oft, mein Florestan, daß du mit gutem Griff aus der Schar der Jüngeren die Besten herausfühltest und sie zuerst in die Welt, d. i. in die Zeitschrift einführtest als künftige Würden-, wo nicht Lorbeerträger. Sonderbar waren sie gerade von den verschiedensten Völkerschaften, so Chopin ein Pole, Berlioz ein Franzose, Bennett ein Engländer, anderer, Geringerer nicht zu gedenken. Wann endlich, dachte ich da oft traurig, wird denn auch einmal ein Deutscher kommen! Und er ist gekommen, ein Pracht-

mensch, der Herz und Kopf auf der rechten Stelle hat, Adolph Henselt, und ich stimme der Davidsbündlerin Sara[267] bei, daß sie ihn, den noch wenig Gehörten, ihn, der kaum Werk Eins hinter dem Rücken hat, gleich den Besten der jungen Künstlerschaft anreiht. Du weißt, Florestan, viel haben wir am Klavier zusammen studiert, geschwelgt in Fingerübungen und Beethoven, besten Ton zu erlangen. Was ich aber Wohllaut, Klangzauber nenne, ist mir noch nie in einem höhern Grade vorgekommen als in Henselts Kompositionen. Dieser Wohllaut ist aber nur der Widerhall einer inneren Liebenswürdigkeit, die sich so offen und wahr ausspricht, wie man es in diesem verhüllten Larventanz der Zeit kaum mehr kennt. Letzteren Vorzug haben wohl auch andere junge Künstler mit meinem gemein; sie kennen aber ihr Instrument nicht so genau, wissen ihre Gedanken nicht so reizend herauszustellen. Ich spreche hier nicht von den Variationen, in die man sich höchstens verlieben kann, ohne tiefer gepackt zu werden, was sie auch gar nicht wollen; aber bei manchen Menschen läßt sich, auch wenn sie noch erst wenig gesagt, ihr Bestes noch nicht gezeigt haben, gleich von vornherein auf ein schönes Herz, einen harmonisch gebildeten Geist schließen. Und dann hörte ich erst vor kurzem von Klara Wieck, wie von einem Freunde des Komponisten eine Menge kleiner Tonstücke, daß einem vor Lust die Tränen in die Augen treten konnten, so unmittelbar griffen sie an das Herz. — Kann ich nun über solchen Tugenden eines Künstlergeistes auch nicht die tiefere Eigentümlichkeit anderer, wie den hochleidenschaftlichen Chopin vergessen, über Walter Scott nicht Lord Byron, so bleiben sie doch der Nachahmung, der innigsten Anerkennung in einer Zeit wert, wo ein verzerrender und verzerrter Meyerbeer wüstet und ein verblendeter Haufe ihm zujauchzt. Labt euch denn an den Aussichten, die dieser Künstler erschließt; die schöne Natur dringt endlich doch durch. Er aber möge sich seiner Bedeutung erfreuen und fortfahren, mit seiner Kunst Freude und Glück unter den Menschen zu verbreiten[268].

Noch eines. Es wurde neulich gefragt, ob Henselt nicht eine dem Prinzen Louis Ferdinand von Preußen verwandte Erscheinung wäre. Allerdings, aber sie fallen in umgekehrte Zeiten. Nimmt man von der Musik einen romantischen und klassischen Charakter an, so war Prinz Louis der Romantiker der klassischen Periode, während Henselt der Klassiker einer romantischen Zeit ist; und insofern berühren sie sich[269].

Eusebius.

2.

Drei Impromptus für das Pianoforte von Stephan Heller. Werk 7.

Damit aber mein Eusebius nicht etwa überschäume wie ein hochgeschwungener Pokal, stell' ich ihm einen ebenso jungen deutschen Künstler gegenüber, Stephan Heller, der die Vorzüge seines Lieblings zwar nicht in so hohem Grade teilt, außerdem aber Vielseitigkeit der Erfindung, Phantasie und Witz die Fülle hat. Vor einigen Jahren schon schrieb uns ein Unbekannter, er hätte gelesen, die Davidsbündlerschaft wolle sich auch elender Manuskripte annehmen. „Man kann" — hieß es in jenem Briefe weiter — „diesen Gedanken nicht dankbar genug anerkennen. Irgendein hartes Verlegerherz oder ein Herz-Verleger kann durch gerechte Kritik solcher Manuskripte auf junge Talente aufmerksam gemacht, nach Verdienst in seiner Härte bestärkt oder günstiger gestimmt werden. — In mir, verehrte Dbdler., sehen Sie einen von den vielen, die ihre Kompositionen (soit-disant Werke) veröffentlicht wissen wollen, aber zugleich einen von den wenigen, die es nicht wünschen, um sich — gedruckt oder gestochen zu sehen, sondern deshalb, um sich beurteilt zu hören, um Tadel, lehrreichen, oder Ermunterndes zu vernehmen" usw. — Der ganze Brief verriet einen hellen feinen Kopf, Naivetät und Bescheidenheit. Endlich kamen die Manuskripte, abermals mit einem Brief, aus dem ich mich folgender Stelle entsinne: „Großer Achtung, dürfte ich mich ihrer erfreuen, wenn ich mich Ihnen als einen ausgezeichneten Seher und seltenen — Hörer legitimiere! Ich habe Beethoven, ich habe Schubert gesehen, oft gesehen und zwar in Wien, und die beste italienische Operngesellschaft dort und welche Zusammenstellung, — die Quartette von Mozart und Beethoven von Schuppanzigh usw. spielen und Beethovens Sinfonien vom Wiener Orchester aufführen gehört. Im Ernste, verehrteste Bündlerschaft, bin ich kein seltener, beglückter Seher, kein vom Schicksal begünstigter Hörer?" Beste Freunde, — sagte ich meinen — nach solchen Briefstellen ist nichts zu tun, als auf die Kompositionen zuzufliegen und den Mann an der Wurzel kennen zu lernen, dessen Name ein so fatales Widerspiel seines Inhabers.

Ich bin des Wortes „Romantiker" von Herzen überdrüssig, obwohl ich es nicht zehnmal in meinem Leben ausgesprochen habe; und doch — wollte ich unsern jungen Seher kurz titulieren, so hieß' ich ihn einen, und welchen! Von jenem vagen, nihilistischen Unwesen aber, wohinter manche die Romantik suchen, ebenso wie von jenem groben hinkleckſenden

Materialismus, worin sich die französischen Neuromantiker gefallen, weiß unser Komponist, dem Himmel sei Dank, nichts; im Gegenteil empfindet er meist natürlich, drückt er sich klug und deutlich aus. Dennoch fühlt man aber noch etwas im Hintergrund stehen beim Erfassen seiner Kompositionen, ein eigenes anziehendes Zwielicht, mehr morgenrötlich, das einen die übrigens festen Gestalten in einem fremdartigen Schein sehen läßt; man kann so etwas niemals durch Worte scharf bezeichnen, durch ein Bild schon eher, und so möchte ich jenen geistigen Schein den Ringen vergleichen, die man im Morgenschauer an gewissen Tagen um die Schattenbilder mancher Köpfe bemerken will. Im übrigen hat er gar nichts Übermenschliches als eine fühlende Seele in einem lebendigen Körper. Dabei führt er aber auch fein und sorgsam aus; seine Formen sind neu, phantastisch und frei; er hat keine Angst um das Fertigwerden, was immer ein Zeichen, daß viel da ist. Jenen harmonischen Wohllaut, der in der Tat bei Henselt so wohltut, besitzt er nicht in dem Maße; dagegen hat er mehr Geist, versteht er Kontraste zu einer Einheit zu verschmelzen. Im einzelnen stört mich manches; er erstickt aber den Tadel durch eine geistreiche Wendung im Augenblick. Dies und ähnliches zeichnet diesen meinen Liebling aus. Übersehe ich auch die Dedikation nicht! Das Zusammentreffen ist sonderbar; du erinnerst dich, Eusebius, wir hatten einmal etwas der Wina aus den »Flegeljahren« zugeeignet; die Dedikation der Impromptus nennt auch eine Jean Paulsche Himmelsgestalt, Liane von Froulay, — wie wir denn überhaupt manches gemein haben, welches Geständnis niemand falsch deuten wolle; es liegt zu deutlich da. So empfehl' ich euch die Impromptus. Wahrhaftig, dieses Talent hat eine Zukunft vor sich[270]. Florestan.

3.

Soireen für das Pianoforte von Klara Wieck. Werk 6.

Auch ein weiblicher Kopf soll unser Museum schmücken, und überhaupt, wie könnte ich den heutigen Tag, als Vorfeier des morgenden, der einer geliebten[271] Künstlerin das Leben gab, besser begehen, als daß ich mich gerade in eine ihrer Schöpfungen versenkte mit einigem Anteil. Sind sie doch einer so ausländischen Phantasie entsprungen, als daß hier die bloße Übung ausreichte, diese seltsam verschlungenen Arabesken verfolgen zu können, — einem zu tief gegründeten Gemüte, als daß man, wo das Bildliche, Gestaltenähnliche in ihren Kompositionen mehr

in den Hintergrund tritt, das träumerische, in sich vertiefte Wesen auf einmal zu fassen vermöchte. Deshalb werden sie auch die meisten ebenso rasch wieder weglegen, als sie sie in die Hand genommen; ja, es ist zu glauben, daß ordentliche Preisakademien den Soireen unter hundert eingesandten andern nicht etwa den ersten Preis zuerkennen sondern eben den letzten, so wenig schwimmen hier die Perlen und Lorbeerkränze auf der Fläche. Immerhin wär' ich auf das Urteil der Akademisten mehr als je gespannt; denn einesteils verraten die Soireen doch gewiß jedem ein so zartes überwallendes Leben, das vom leisesten Hauch bewegt zu werden scheint, und doch auch wieder einen Reichtum an ungewöhnlichen Mitteln, eine Macht, die heimlichern, tiefer spinnenden Fäden der Harmonie zu verwirren und auseinander zu legen, wie man es nur an erfahrenen Künstlern, an Männern gewohnt ist. Über das erstere, die Jugend der Komponistin, sind wir einig. Das andere aber zu würdigen, muß man freilich wissen, wie sie, als Virtuosin schon, auf dem Höhenscheitel der Zeit steht, von wo aus ihr nichts verborgen geblieben. Wo Sebastian Bach noch so tief eingräbt, daß das Grubenlicht in der Tiefe zu verlöschen droht, wo Beethoven ausgreift in die Wolken mit seiner Titanenfaust, was die jüngste Zeit, die Höhe und Tiefe vermitteln möchte, vor sich gebracht hat, von all diesem weiß die Künstlerin und erzählt davon in lieblicher Mädchenklugheit, hat aber deshalb auch die Anforderungen an sich auf eine Weise gesteigert, daß einem wohl bange werden könnte, wo dies alles hinaus soll. Ich vermag nicht vorzugreifen mit meinen Gedanken hierüber: Vorhang steht bei solchem Talente hinter Vorhang, und die Zeit hebt einen nach dem anderen hinweg und immer anders, als man vermutet. Aber daß man einer solchen wundersamen Erscheinung nicht gleichgültig zusehe, daß man ihr Schritt vor Schritt in ihrer geistigen Entwicklung nachfolge, wäre von allen zu erwarten, die in unserer denkwürdigen Gegenwart nicht ein loses Durcheinander des Zufalls, sondern die natürliche, innige Verknüpfung verwandter Geister von sonst und jetzt erkennen.

Was erhält man also in diesen Soireen? Was sprechen sie aus, wen gehen sie an, und sind sie ein Resultat, der Arbeit eines Meisters zu vergleichen? Sie erzählen uns denn viel von Musik, und wie diese die Schwärmerei der Poesie hinter sich läßt, und wie man glücklich im Schmerz sein könne und traurig im Glück, — und sie gehören denen, die auch ohne Klavier selig sein können in Musik, denen das sehnsüchtige innere Singen das Herz sprengen möchte, allen, die in die geheimnis-

volle Ordenssprache einer seltenen Künstlergattung schon eingeweiht sind. Endlich, sind sie ein Resultat? Wie die Knospen sind sie's, ehe sie die Farbenflügel in offener Pracht auseinander treiben, zur Betrachtung fesselnd und bedeutend, wie alles, was eine Zukunft in sich birgt. — Freilich, dies nun alles von ihr selbst zu hören! Weiß man doch selbst nicht, wie einem da oft geschieht! Kann man sich da oft kaum denken, wie so etwas mit Zeichen dargestellt, aufgeschrieben werden könne! Ist dies doch wieder eine ihr angehörige erstaunliche Kunst, über die sich ganze Bücher hören ließen! Ich sage „hören" und bin weise geworden. Unseren Davidsbündlerkräften mißtrauend, baten wir z. B. neulich einen guten Kenner, uns etwas über die Eigentümlichkeit des Vortrags dieser Virtuosin für die Zeitschrift zu schreiben; er versprach es, und nach zwei Seiten Abhandlung kam's richtig am Schluß: „Es wäre wünschenswert, einmal etwas Begründetes über die Virtuosität dieser Künstlerin zu erfahren" usw. Wir wissen, woran er gescheitert ist, und weshalb wir auch hier abbrechen: es läßt sich eben nicht jedes in Buchstaben bringen.

Am 12. September 1837.

Florestan und Eusebius.

4.

Präludien und Fugen für das Pianoforte von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Werk 35.

Ein Sprudelkopf (er ist jetzt in Paris) definierte den Begriff „Fuge" meisthin so: „Sie ist ein Tonstück, wo eine Stimme vor der anderen ausreißt — (fuga a fugere) — und der Zuhörer vor allen", weshalb er auch, wenn dergleichen in Konzerten vorkamen, laut zu sprechen und noch öfters zu schimpfen anfing. Im Grunde verstand er aber wenig von der Sache und glich nebenbei dem Fuchs in der Fabel, d. h. er konnte selbst keine machen, so sehr er's sich auch heimlich wünschte. Wie anders definieren freilich die, die's können, Kantoren, absolvierte Musikstudenten u. dgl. Nach diesen hat „Beethoven nie eine Fuge geschrieben, noch schreiben können, selbst Bach sich Freiheiten genommen, über die man nur die Achseln zucken könnte, die beste Anleitung gäbe allein Marpurg" usw. Endlich, wie anders denken andere, ich z. B., der ich stundenlang schwelgen kann in Beethovenschen, in Bachschen und Händelschen und deshalb immer behauptet, man könne, wässerige, laue, elende und zusammengeflickte ausgenommen, keine mehr machen heutzutage, bis

mich endlich diese Mendelssohnschen wieder in etwas beschwichtigt. Ordentliche Fugenmusterreiter täuschen sich indes, wenn sie in ihnen einige von ihren alten herrlichen Künsten angebracht glauben, etwa imitationes per augmentationem duplicem, triplicem etc. oder cancricantes motu contrario etc. — ebenso aber auch die romantischen Überflieger, wenn sie ungeahnte Phönixvögel in ihnen zu finden hoffen, die sich hier losgerungen aus der Asche einer alten Form. Haben sie aber sonst Sinn für gesunde, natürliche Musik, so bekommen sie darin hinlänglich. Ich will nicht blind loben und weiß recht gut, daß Bach noch ganz andere Fugen gemacht, ja gedichtet. Aber stände er jetzt aus dem Grabe auf, so würde er — erstens vielleicht etwas um sich wettern rechts und links über den Musikzustand im allgemeinen, dann aber sich gewiß auch freuen, daß einzelne wenigstens noch Blumen auf dem Felde ziehen, wo er so riesenarmige Eichenwälder angelegt. Mit einem Worte, die Fugen haben viel Sebastianisches und könnten den scharfsichtigsten Redakteur irre machen, wär' es nicht der Gesang, der feinere Schmelz, woran man die moderne Zeit herauserkennte, und hier und da jene kleinen, Mendelssohn eigentümlichen Striche, die ihn unter Hunderten als Komponisten verraten. Mögen Redakteure das nun finden oder nicht, so bleibt doch gewiß, daß sie der Komponist nicht zum Zeitvertreib geschrieben, sondern deshalb, um die Klavierspieler auf jene alte Meisterform wieder aufmerksam zu machen, sie wieder daran zu gewöhnen, und daß er dazu die rechten Mittel wählte, indem er alle jene unglücklichen, nichtsnützigen Satzkünsteleien und imitationes mied und mehr das Melodische der Kantilene vorherrschen ließ bei allem Festhalten an der Bachschen Form, sieht ihm auch ganz ähnlich. Ob aber vielleicht auch nicht die letztere mit Nutzen umzugestalten, ohne daß dadurch der Charakter der Fuge aufgelöst würde, ist eine Frage, an deren Antwort sich noch mancher versuchen wird. Beethoven rüttelte schon daran, war aber anderweitig genug beschäftigt und schon zu hoch oben im Ausbau der Kuppeln so vieler anderer Dome begriffen, als daß er zur Grundsteinlegung eines neuen Fugengebäudes Zeit gefunden. Auch Reicha versuchte sich, dessen Schöpferkraft aber offenbar hinter der guten Absicht zurückblieb; doch sind seine oft kuriosen Ideen nicht ganz zu übersehen. Jedenfalls bleibt immer die die beste Fuge, die das Publikum — etwa für einen Straußschen Walzer hält, mit andern Worten, wo das künstliche Wurzelwerk wie das einer Blume überdeckt ist, daß wir nur die Blume sehen. So hielt einmal (in Wahrheit) ein übrigens nicht unleidlicher

volle Ordenssprache einer seltenen Künstlergattung schon eingeweiht sind. Endlich, sind sie ein Resultat? Wie die Knospen sind sie's, ehe sie die Farbenflügel in offener Pracht auseinander treiben, zur Betrachtung fesselnd und bedeutend, wie alles, was eine Zukunft in sich birgt. — Freilich, dies nun alles von ihr selbst zu hören! Weiß man doch selbst nicht, wie einem da oft geschieht! Kann man sich da oft kaum denken, wie so etwas mit Zeichen dargestellt, aufgeschrieben werden könne! Ist dies doch wieder eine ihr angehörige erstaunliche Kunst, über die sich ganze Bücher hören ließen! Ich sage „hören" und bin weise geworden. Unseren Davidsbündlerkräften mißtrauend, baten wir z. B. neulich einen guten Kenner, uns etwas über die Eigentümlichkeit des Vortrags dieser Virtuosin für die Zeitschrift zu schreiben; er versprach es, und nach zwei Seiten Abhandlung kam's richtig am Schluß: „Es wäre wünschenswert, einmal etwas Begründetes über die Virtuosität dieser Künstlerin zu erfahren" usw. Wir wissen, woran er gescheitert ist, und weshalb wir auch hier abbrechen: es läßt sich eben nicht jedes in Buchstaben bringen.

Am 12. September 1837.

Florestan und Eusebius.

4.

Präludien und Fugen für das Pianoforte von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Werk 35.

Ein Sprudelkopf (er ist jetzt in Paris) definierte den Begriff „Fuge" meisthin so: „Sie ist ein Tonstück, wo eine Stimme vor der anderen ausreißt — (fuga a fugere) — und der Zuhörer vor allen", weshalb er auch, wenn dergleichen in Konzerten vorkamen, laut zu sprechen und noch öfters zu schimpfen anfing. Im Grunde verstand er aber wenig von der Sache und glich nebenbei dem Fuchs in der Fabel, d. h. er konnte selbst keine machen, so sehr er's sich auch heimlich wünschte. Wie anders definieren freilich die, die's können, Kantoren, absolvierte Musikstudenten u. dgl. Nach diesen hat „Beethoven nie eine Fuge geschrieben, noch schreiben können, selbst Bach sich Freiheiten genommen, über die man nur die Achseln zucken könnte, die beste Anleitung gäbe allein Marpurg" usw. Endlich, wie anders denken andere, ich z. B., der ich stundenlang schwelgen kann in Beethovenschen, in Bachschen und Händelschen und deshalb immer behauptet, man könne, wässerige, laue, elende und zusammengeflickte ausgenommen, keine mehr machen heutzutage, bis

mich endlich diese Mendelssohnschen wieder in etwas beschwichtigt. Ordentliche Fugenmusterreiter täuschen sich indes, wenn sie in ihnen einige von ihren alten herrlichen Künsten angebracht glauben, etwa imitationes per augmentationem duplicem, triplicem etc. oder cancricantes motu contrario etc. — ebenso aber auch die romantischen Überflieger, wenn sie ungeahnte Phönixvögel in ihnen zu finden hoffen, die sich hier losgerungen aus der Asche einer alten Form. Haben sie aber sonst Sinn für gesunde, natürliche Musik, so bekommen sie darin hinlänglich. Ich will nicht blind loben und weiß recht gut, daß Bach noch ganz andere Fugen gemacht, ja gedichtet. Aber stände er jetzt aus dem Grabe auf, so würde er — erstens vielleicht etwas um sich wettern rechts und links über den Musikzustand im allgemeinen, dann aber sich gewiß auch freuen, daß einzelne wenigstens noch Blumen auf dem Felde ziehen, wo er so riesenarmige Eichenwälder angelegt. Mit einem Worte, die Fugen haben viel Sebastianisches und könnten den scharfsichtigsten Redakteur irre machen, wär' es nicht der Gesang, der feinere Schmelz, woran man die moderne Zeit herauserkennte, und hier und da jene kleinen, Mendelssohn eigentümlichen Striche, die ihn unter Hunderten als Komponisten verraten. Mögen Redakteure das nun finden oder nicht, so bleibt doch gewiß, daß sie der Komponist nicht zum Zeitvertreib geschrieben, sondern deshalb, um die Klavierspieler auf jene alte Meisterform wieder aufmerksam zu machen, sie wieder daran zu gewöhnen, und daß er dazu die rechten Mittel wählte, indem er alle jene unglücklichen, nichtsnützigen Satzkünsteleien und imitationes mied und mehr das Melodische der Kantilene vorherrschen ließ bei allem Festhalten an der Bachschen Form, sieht ihm auch ganz ähnlich. Ob aber vielleicht auch nicht die letztere mit Nutzen umzugestalten, ohne daß dadurch der Charakter der Fuge aufgelöst würde, ist eine Frage, an deren Antwort sich noch mancher versuchen wird. Beethoven rüttelte schon daran, war aber anderweitig genug beschäftigt und schon zu hoch oben im Ausbau der Kuppeln so vieler anderer Dome begriffen, als daß er zur Grundsteinlegung eines neuen Fugengebäudes Zeit gefunden. Auch Reicha versuchte sich, dessen Schöpferkraft aber offenbar hinter der guten Absicht zurückblieb; doch sind seine oft kuriosen Ideen nicht ganz zu übersehen. Jedenfalls bleibt immer die die beste Fuge, die das Publikum — etwa für einen Straußschen Walzer hält, mit andern Worten, wo das künstliche Wurzelwerk wie das einer Blume überdeckt ist, daß wir nur die Blume sehen. So hielt einmal (in Wahrheit) ein übrigens nicht unleidlicher

Musikkenner eine Bachsche Fuge für eine Etüde von Chopin — zur Ehre beider; so könnte man manchem Mädchen die letzte Partie einer, z. B. der zweiten, Mendelssohnschen Fuge (an der ersten würden sie die Stimmeneintritte stutzig machen) für ein »Lied ohne Worte« ausgeben, und es müßte über die Anmut und Weichheit der Gestalten den zeremoniellen Ort und den verabscheuten Namen vergessen, wo und unter dem sie ihm vorgestellt worden. Kurz, es sind nicht allein Fugen, mit dem Kopf und nach dem Rezept gearbeitet, sondern Musikstücke, dem Geiste entsprungen und nach Dichterweise ausgeführt. Wie die Fuge aber ein ebenso glückliches Organ für das Würdige wie für das Muntere und Lustige abgibt, so enthält die Sammlung auch einige in jener kurzen, raschen Art, deren Bach so viele hingeworfen mit Meisterhand. Jeder wird sie heraussinden; diese namentlich verraten den fertigen geistreichen Künstler, der mit den Fesseln wie mit Blumengewinden spielt. Von den Präludien noch zu sprechen, so stehen vielleicht die meisten, wie wohl auch viele Bachsche, in keinem ursprünglichen Zusammenhange mit den Fugen und scheinen diesen erst später vorgehängt. Die Mehrzahl der Spieler wird sie den Fugen vorziehen, wie sie denn auch einzeln gespielt eine vollständige Wirkung hinterlassen; namentlich packt das erste gleich von Haus aus und reißt bis zum Schluß mit sich fort. Die andern sehe man selbst nach. Das Werk spricht für sich selbst, auch ohne den Namen des Komponisten. Jeanquirit.

5.

12 Etüden für Pianoforte von Friedrich Chopin. Werk 25. — Zwei Hefte.

Wie dürfte denn dieser in unserm Museum fehlen, auf den wir so oft schon gedeutet wie auf einen seltenen Stern in später Nachtstunde! Wohin seine Bahn geht und führt, wie lange, wie glänzend noch, wer weiß es? So oft er sich aber zeigte, war's dasselbe tiefdunkele Glühen, derselbe Kern des Lichts, dieselbe Schärfe, daß ihn hätte ein Kind herausfinden müssen. Bei diesen Etüden kömmt mir noch zustatten, daß ich sie meist von Chopin selbst gehört, und „sehr à la Chopin spielt er selbige", flüsterte mir Florestan dabei ins Ohr. Denke man sich, eine Äolsharfe hätte alle Tonleitern, und es würfe diese die Hand eines Künstlers in allerhand phantastischen Verzierungen durcheinander, doch so, daß immer ein tieferer Grundton und eine weich fortsingende höhere Stimme

hörbar — und man hat ungefähr ein Bild seines Spieles. Kein Wunder aber, daß uns gerade die Stücke die liebsten geworden, die wir von ihm gehört, und so sei denn vor allem die erste in As-dur erwähnt, mehr ein Gedicht als eine Etüde. Man irrt aber, wenn man meint, er hätte da jede der kleinen Noten deutlich hören lassen; es war mehr ein Wogen des As-dur-Akkordes, vom Pedal hier und da von neuem in die Höhe gehoben; aber durch die Harmonien hindurch vernahm man in großen Tönen Melodie, wundersame, und nur in der Mitte trat einmal neben jenem Hauptgesang auch eine Tenorstimme aus den Akkorden deutlicher hervor. Nach der Etüde wird's einem wie nach einem sel'gen Bild, im Traum gesehen, das man, schon halbwach, noch einmal erhaschen möchte; reden ließ sich wenig darüber und loben gar nicht. Er kam alsbald zur andern in F-moll, der zweiten im Buch, ebenfalls eine, in der sich einem seine Eigentümlichkeit unvergeßlich einprägt, so reizend, träumerisch und leise, etwa wie das Singen eines Kindes im Schlafe. Wiederum schön, aber weniger neu im Charakter als in der Figur, folgte die in F-dur; hier galt es mehr, die Bravour zu zeigen, die liebenswürdigste, und wir mußten den Meister sehr darum rühmen ... Doch wozu der beschreibenden Worte! Sind sie doch sämtlich Zeichen der kühnen, ihm innewohnenden Schöpferkraft, wahrhafte Dichtergebilde, im einzelnen nicht ohne kleine Flecken, im ganzen immerhin mächtig und ergreifend. Meine aufrichtigste Meinung indes nicht zu verschweigen, so scheint mir allerdings das Totalgewicht der früheren großen Sammlung bedeutender. Es kann dies aber keinen Verdacht etwa auf eine Verringerung von Chopins Kunstnatur oder auf ein Rückwärtsgekommensein abgeben, da diese jetzt erschienenen ziemlich alle mit jenen zugleich entstanden und nur einzelne, denen man auch ihre größere Meisterschaft ansieht, wie die erste in As und die letzte prachtvolle in C-moll, erst vor kurzem. Daß unser Freund überhaupt aber jetzt wenig schafft und Werke größeren Umfangs gar nicht, ist leider auch wahr, und daran mag wohl das zerstreuende Paris einige Schuld haben. Nehmen wir indes lieber an, daß es nach so vielen Stürmen in einer Künstlerbrust allerdings einiger Ruhe bedarf, und daß er dann vielleicht, neu gestärkt, den ferneren Sonnen zueilen wird, deren uns der Genius immer neue enthüllt.

Eusebius.

---

39. Bericht an Jeanquirit[272] in Augsburg
über den letzten kunsthistorischen Ball beim Redakteur*$_*$*.

Lies und staune, Geliebter! der Redakteur der „neusten musikal. Zeitschrift" pflegt nämlich alljährlich wenigstens einmal eine Art kunsthistorischen Balles zu geben: die Geladenen denken ihretwegen, der Fuchs lächelt aber ganz heimlich dazu, da er sich dadurch nur des verdrießlichen Durchgehens der Tanzliteratur überheben, vielleicht auch des Eindrucks der Musik auf das Publikum um so sicherer sein will — mit einem Worte, da er mit dem Feste Kritik, ja die lebendigste bezweckt. Du sollst den Patron noch kennen lernen. Zwar waren auch mir Gerüchte über die sonderbare, wenig tanzliche Musik, die wir als seine Maschinen daselbst abschleifen müssen an den Füßen, zugekommen; indes wie dürfte ein junger Künstler solche Einladung ausschlagen? Wallfahrteten wir nicht im Gegenteil geschmückten Opfertieren gleich und scharenweise in den Festsaal? Hat der Redakteur etwa keine Töchter, bei denen sich mit Vorteil zu insinuieren, — eine ungemein lang, die viel rezensieren soll in der „Neusten", und dann eine jüngere, eigentlich Malerin, die Unschuld selbst — Mädchen, Jeanquirit, die ein grenzenloses Unheil über mich gebracht! Überhaupt aber wünschte ich Dich an jenem Abend mehr als je her. Auf und ab wandelnde Komponisten, zusehende schöne Mütter von Dilettantinnen, der **sche Gesandte mit Schwester, Musikverleger in Röcken, ein paar reiche Jüdinnen, an Säulen angelehnte Davidsbündler — kurz, nur mit Mühe konnte ich durch und zur Mitredaktrize (Ambrosia heißt die Riesin), sie zur ersten Polonäse aufzuziehen. (Unten kannst du das Tanzprogramm lesen*.) Viel sprachen

---

* Tanzordnung.

Erste Abteilung.

Große pathetische Polonäse von J. Nowakowski. Werk 11.
Walzer von F. Chopin. Werk 18.
Vier Mazurken von J. Brzowski. Werk 8.
Sechs vierhändige Walzer von K. H. Zöllner.
Große Polonäse von F. Ries. Werk 174.

*

In der Pause: Bolero von Chopin. Werk 19.

*

Zweite Abteilung.

Drei vierhändige Polonäsen von K. Krägen. Werk 15.
Großer Bravourwalzer von Liszt. Werk 6.
Vier Mazurken von E. Wolff. Werk 5.
Zwei Polonäsen von Chopin (Cis-moll und Es-moll). Werk 26.
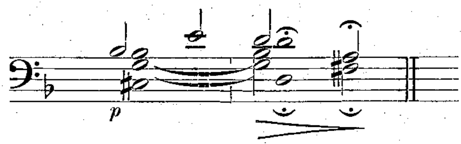
wir zusammen, z. B. ich über das eigentliche Wesen der Polonäse, und wie wir uns auch darin als Deutsche zeigten, daß wir selbst im Tanz den verschiedenartigsten Völkern nachfußten, und daß Strauß in dieser Hinsicht (und vielleicht nur in dieser, schaltete Ambrosia ein) ein wahrer Heiland, und daß der letzte Takt der Polonäse mit seinem Schlußfall etwas Trauriges für mich habe u. dgl. „Seit der Eroberung von Warschau", bemerkte meine Tänzerin, „tanze auch ich diesen Tanz immer mit einer Furcht, es möchte etwa ein Kosak eintreten mit einem Verdikt — die armen Polen! seufzte sie, — meine Beda spielt Chopin nie ohne Tränen ..." (Ich) „Wie edel Sie fühlen, — und wie artig melodiös ist auch die Polonäse dieses neuen polnischen Komponisten, die wir soeben tanzen." (Sie) „In der Tat, das Trio spricht mich sehr an, aber wie sehr à la Chopin!" — So hatte sie denn die romantische Schule zum zweitenmal bei den Haaren hergezogen, mich über solche zu erforschen. Mit aller Liebenswürdigkeit und Schlauheit verfuhr ich, vorteilhaftesten Eindruck für mich und künftige Werke aus dem Gespräche zu ziehen; immer lästiger wurde mir's aber, je mehr sie mich mit ihren liebesüchtigen Augen beschoß. Zum Glück endigte der Tanz. Kaum abgetreten, rief sie mich zurück und flüsterte: „Die letzte Polonäse von Chopin an so künstlerischer Hand zu feiern, würde mich" — „ „mich glücklich machen" ", schloß ich, mich verbeugend. Eine Schlacht war gewonnen, aber der Roman begann erst. Mein nächstes war, Beda, die jüngere Schwester, zum Chopinschen Walzer aufzusuchen. Wunder nahm es mich, daß mir der Engelskopf, den ich heute zum erstenmal sah, zusagte, den Tanz nämlich und überhaupt, da mir Eusebius einen Augenblick zuvor verstimmt genug gesagt, sie hätte ihm ihn hocherrötend verweigert. Kurz, mit mir tanzte sie. Schwebte und jubelte ich aber je, in diesen Augenblicken war's. Zwar konnte ich nur einige „Ja" aus ihr hervorlocken, aber diese sprach sie so seelenvoll, so fein nuanciert in ihren verschiedenen Beziehungen, daß ich immer lauter fortschmetterte als Nachtigall. Beda, glaub' ich, schwiege eher, als daß sie ein widersprechendes Nein über ihre Lippen bringen könnte: um so unbegreiflicher, Jeanquirit, war mir der Korb an Euseb. Als uns nun Chopins Körper und Geist erhebender Walzer immer tiefer einhüllte in seine dunkeln Fluten, und Beda immer schwermütiger in das Gedränge blickte, lenkte ich das Gespräch leise auf Chopin selbst. Kaum, daß sie den Namen gehört, als sie mich zum erstenmal ganz anblickte mit großen guten Augen. „Und Sie kennen ihn?" Ich

gab zu. „Und haben ihn gehört?" Ihre Gestalt ward immer hehrer. „Und haben ihn sprechen gehört?" Und wie ich ihr jetzt erzählte, daß es schon ein unvergeßlich Bild gäbe, ihn wie einen träumenden Seher am Klavier sitzen zu sehen, und wie man sich bei seinem Spiele wie der von ihm erschaffene Traum vorkäme, und wie er die heillose Gewohnheit habe, nach dem Schlusse jedes Stückes mit einem Finger über die pfeifende Klaviatur hinzufahren, sich gleichsam mit Gewalt von seinem Traum loszumachen, und wie er sein zartes Leben schonen müsse, — schmiegte sie sich immer ängstlich-freudiger an mich an und wollte mehr und mehr über ihn wissen. Chopin, schöner Herzensräuber, niemals beneidete ich dich, aber in dieser Minute wahrhaftig stark. Im Grunde aber, Jeanquirit, war ich dumm und nichts als der Pinsel, der ihr das Bild ihres Heiligen erst recht kußnahe vor die Seele geführt, und wirklich dumm. „Bin ich kindisch", sagte sie am Schlußstretto, „wenn ich Ihnen gestehe, daß ich mir, ohne ihn je gesehen zu haben, sein Bild gemalt, und holen will ich's Ihnen, und sagen Sie mir, ob ich recht getroffen, — und ja niemandem etwas davon?" Bei den letzten Worten fühlte ich ihren Händedruck. Am Abschied bat ich sie noch um einen Tanz, „sie hätte keinen mehr, als die letzte Chopinsche Polonäse", und mit Freuden tanze sie mit mir. Erlaß mir, Bester, Dir von meiner Langweile während der folgenden Tänze zu erzählen. Aber eine Entdeckung machte ich, die mich rächen soll an dem doppelzüngigen Redakteur und Ballgeber dieses Abends. Als ich nämlich in einem halberleuchteten Nebenzimmer auf und ab ging, fiel mein Blick auf eine Stimmgabel und ein Blatt Papier. Zu meinem Erstaunen las ich darauf u. a.: „Mazurken von Brzowski — komisches, unklares, oft plattes Zeug, mehr Nasen- als Brusttöne, nicht ganz uninteressant. — Walzer von Zöllner — etwas langweilig und untanzlich, aber fleißig und eben zu gut als Tanzmusik: scheinen von einem Organisten für Kollegenhochzeiten geschrieben" usw. — Das Blatt wieder hinlegend entfernte ich mich und sah bald durch eine Vorhangspalte, wie der Redakteur zurückkam, sich niedersetzend die Stimmgabel öfters vom Schlag zum Ohr führte und ruhig schrieb. War ein Tanzteil vorbei, husch, öffnete er die Ballsaaltüre, wahrscheinlich die vox populi zu prüfen, und schrieb weiter. Der Mann dauerte mich: er rezensierte. Im besten Lauschen hielt mir auf einmal jemand rücklings die Augen zu. Beinah grob wurde ich, als ich im Scherzmacher einen flamändischen Fagottvirtuosen, einen Hrn. de Knapp hinter mir erkannte — ein Gesicht, das wie das offene

Feldgeschrei des Skandals aussieht, seiner Glatze, seines moralwidrigen Nasenwurfes nicht zu gedenken, ein elender Fingerierer, der mich haßt, weil ich ihn einmal in Brüssel von weitem hören lassen, ein Fagottkünstler, der nicht nebenbei Violine spiele wie Paganini, brauche sich vor mir ganz und gar nicht abzuarbeiten; kurz, einen ganzen Shakespeare von Schimpfwörtern entdeck' ich in mir, wenn ich nur an ihn denke. „Verzeihung für meinen Scherz", entschuldigte er sich (er ist beiläufig Hausfreund im Redaktionspalast und Ambrosias Schalträger), „aber Frl. Beda fängt soeben den Bolero an." Grundes genug, ihm den Rücken zu kehren. Du kennst diese zarte, liebetrunkene Komposition, dies Bild von südlicher Glut und Schüchternheit, von Hingebung und Zurückhaltung — und nun Beda mit schwärmerischer Lieblichkeit am Klavier, das Bild ihres Geliebten in und vielleicht am Herzen, mir, mir es zu zeigen .. Fort lief ich beim letzten Gedanken und hoffte nur noch von der letzten Polonäse. Die Begebenheiten drängten sich jetzt Schlag auf Schlag. Laß mich eilig über ein paar Polonäsen hinweggehen (der Komponist war selbst zugegen, ein etwas sachter, aber angenehmer Mann wie seine Polonäsen). Den Bravourwalzer von Liszt drosch Ambrosia mehr, als sie ihn verstand, und schwitzte sichtlich. Nur mit Wut könne man so ein Ungeheuer bezwingen, sagte ich ihr ins Ohr, und sie täte ganz gut, daß sie nicht schonte. Sie lächelte mich liebend an. Noch waren einige Mazurken übrig bis zum Tanz mit Beda, der über das Schicksal des Abends entscheiden sollte. Die schönen Melodien dieser Tänze verfolgten mich, als ich mich zufällig wieder vor dem Vorhang befand, wohinter der Redakteur kreiste. Kaum hatte ich einige Augenblicke gelugt, als mir, gerade wie vorhin, jemand die Augen zuhielt. Als ich abermals de Knapp hinter mir fand, sagte ich ihm, einen Witz dürfe man kaum wiederholen, keinen aber gewiß niemals. Und da de Knapp nicht viel Deutsch versteht, übersetzte ich es ihm flämisch noch einmal mit den Augen. „Entschuldigen Sie, mon cher", stotterte er, „aber Frl. Ambrosia warten zur Polonäse." Jetzt aber gewahrte ich erst meine schlimme Lage. War es denn nicht derselbe Tanz, den ich Beda versprochen? Andrerseits, wie würde mir Ambrosia je verzeihen? Wird sie nicht die Liebespfeile, mit denen sie mich jetzt bestürmt, späterhin in kritische Aqua Toffana eintunken, mich heruntermachen nach Noten? Ein Blick nach Beda, und ich ließ den Lorbeer fahren und griff ihre Hand zum Tanz. Freund, Du weißt, viel vertrag' ich, Schmerzen wie Champagner, — aber sich in solcher Musik an solcher

Seite zu ergehen, auf Strahlensittichen mit solchem Mädchen durchs Blau zu schweben, — kaum hielt ich mich vor Schwindel. Wohl hütete ich mich auch, an Chopin zu erinnern, damit sie mich nicht wie einen Verbrecher aus der einsamen seligen Höhe herabstürze. Als sie mich aber fragte, ob sie mir das Bild zeigen dürfe, griff ich mechanisch zu. Das Bild war trefflich gemalt, der Kopf bis auf den revolutionären Zug um Chopins Mund beinahe ähnlich, die Gestalt eher etwas zu groß. Den Körper etwas zurückgebogen, bedeckte er sich das rechte Auge mit der Hand, das andere starrte kühn in das Dunkel: im Hintergrunde spielten Blitze und gaben dem Ganzen die Beleuchtung. „Gut", sagte ich, vielleicht etwas scharf, denn sie drang in mich, ob mich das Bild vielleicht an eine trübe Vergangenheit erinnere. „Nein", antwortete ich, „eher an die Zukunft." Hart und stumm schritt ich fort. Ambrosia, die ohne Tänzer neben de Knapp sitzend mit zuckenden Lippen zugesehen, entfernte sich eilig. Kurz darauf flüsterte de Knapp Beda'n etwas ins Ohr; sie ward bleich und entschuldigte sich, daß sie nicht weiter tanzen könne. Mein Befremden kannst Du ermessen! Der Anblick de Knapps gab mir aber meinen ganzen Humor wieder; ja, als er nach Beendigung des Balls nicht weit von mir gegen einen Dritten etwas von „unanständigem Benehmen gegen die Töchter des Hauses" fallen ließ, forderte ich ihn ohne weiteres, natürlich auf Schuß. Denke Dir aber, was ich von Euseb höre, der mich mit geheimnisvollem Wesen in eine Nische zieht und erzählt, an seinem Korb wäre ich schuld; der Vater Redakteur hätte Beda'n ausdrücklich verboten, mit mir (Florestan) zu tanzen, da ich ein Erzromantiker, ein Dreiviertel-Faust sei, vor dem sich zu hüten wie vor einer Lisztschen Komposition, — Beda uns aber wahrscheinlich unserer großen Ähnlichkeit wegen verwechselt und ihm den Korb gegeben, der eigentlich mir bestimmt, — daher das plötzliche Abtreten Bedas, die von de Knapp nach dem Willen des Vaters vom wahren Bestand der Sache unterrichtet worden usw. Und dieser Redakteur, dieser phantasielose Zopf, dessen kritisches Stimmgabelverfahren ich der Welt noch einmal aufdecken will, macht mir auf der Treppe noch den Antrag, daß ich ihm etwas für seine »Neuste« über die eben gehörten Tanzmusiken liefern möchte, versichert mir, daß er mich an sein Haus (an Ambrosia, der ein Mann fehlt, natürlich, da sie schon einer ist) zu ketten wünsche u. dgl. Jeanquirit, daß ich ihm etwas Dumpfes antwortete, wäre zu erwarten gewesen; daß ich aber Bedas wegen wie ein Lamm vor

ihm stand und nichts sagte, beim Himmel, verzeihe ich mir nie. Und doch hat an allem nur Chopin die Schuld. Fl.


[273]

Nachschrift. Wie ich's vorausgesehen! — Nr. 37 der »Neusten« enthält eine Rezension unseres Karnevals: „Das wären einmal wieder Zwiebelmonstra, bei denen man vor lauter Mitleid nicht zum Weinen kommen könne, — Komponisten sollten ihre Werke doch erst die Linie passieren lassen, ehe sie entstöpselten, — sollten nicht denken, daß, wenn sie ihren Nullen von Gedanken Schwänzchen anhingen, gleich Neunen daraus würden“ usw.

NB. De Knapp hat sich in voriger Nacht aus dem Staube gemacht[274].

---

40. Aus den Büchern der Davidsbündler.

Der alte Hauptmann.

Als gestern der Sturm so wütend an meine Fenster schlug und klagende Leiber durch die Lüfte zu tragen schien, kam mir recht zur Stunde dein Bild, alter poetischer Hauptmann, vor die Seele und ließ mich alles draußen deinethalben vergessen.

Schon im Jahre 183* hatte sich, kaum wußten wir wie, in unserem Kreise auch eine schmächtige, würdige Figur eingefunden. Niemand wußte seinen Namen, niemand fragte, woher er kam, wohin er ging: der „alte Hauptmann“ hieß er. Oft blieb er wochenlang aus, oft kam er täglich, wenn es Musik gab, setzte sich dann still, als würde er nicht gesehen, in eine Ecke, drückte den Kopf tief in die Hände und brachte dann über das, was eben gespielt war, die treffendsten, tiefsinnigsten Gedanken vor[275]. „Euseb“, sagte ich, „es fehlt uns gerade ein Harfner aus »Wilhelm Meister« in unserem wildverschlungenen Leben, wie wär's, wir nähmen den alten Kapitän dafür und ließen ihm sein Inkognito?“

Lange Zeit behielt er es auch. Doch, so wenig er über sich sprach, ja wie er auch jedem Gespräche über seine Verhältnisse sorgfältig auswich, so stellte sich nach allen Nachrichten so viel fest, daß er ein Herr v. Breitenbach, ein aus[276] *schen Diensten verabschiedeter Militär mit

so viel Vermögen, als er gerade brauche, und so viel Liebe zu den Künstlern, daß er für sie auch alles hingeben könnte. Wichtiger noch war, daß er teils in Rom und London, teils auch in Paris und Petersburg gewesen, meistenteils zu Fuß, wo er die berühmtesten Musiker sich angesehen und gehört, daß er selbst Beethovensche Konzerte zum Entzücken spiele, auch Spohrsche für die Violine, die er auf seinen Wanderungen inwendig an den Rock angebunden immer bei sich hatte. Überdies male er alle seine Freunde in ein Album, lese Thucydides, treibe Mathematik, schreibe wundervolle Briefe usw.

An allem war etwas wahr, wie wir uns bei genauerem Umgang überzeugten. Nur was die Musik betrifft, so konnten wir nie etwas von ihm zu hören bekommen, bis ihn endlich Florestan einmal zufällig belauscht hatte und, nach Hause gekommen, uns im Vertrauen sagte: „Greulich spiel' er und habe ihn (Fl.) sehr um Verzeihung zu bitten für sein Lauschen. [Es sei ihm dabei die Anekdote vom alten Zelter eingefallen, der eines Abends mit Chamisso durch die Straßen Berlins spazierend in einem Hause Klavier spielen gehört und zugehört, nach einer Weile aber Chamisso beim Arm genommen und gesagt: ‚Komm, der macht sich seine Musik selbst.'‌]" Und natürlich genug, daß ihm alle sichere Technik fehlte. Denn wie sein tiefpoetisches Auge alle Gründe und Höhen der Beethovenschen Musik zu erreichen vermochte, so hatte er seine musikalischen Studien nicht etwa mit einem Lehrer und mit Tonleitern begonnen, sondern gleich mit dem Spohrschen Konzert, die »Gesangsszene« geheißen, und der letzten großen B-dur-Sonate von Beethoven. Man versicherte, daß er an diesen beiden Stücken schon gegen zehn Jahre lang studiert. Oft kam er auch freudig und meldete, wie es nun bald ginge, wie ihm die Sonate gehorchen lernte, und wie wir sie bald zu hören bekommen sollten. — manchmal aber auch niedergeschlagen, daß er, oft schon auf dem Gipfel, wieder herunterstürze, und daß er doch nicht ablassen könne, von neuem zu versuchen.

Sein praktisches Können mochte also mit einem Worte nicht hoch anzuschlagen sein, desto höher war es der Genuß, ihn Musik hören zu sehen. Keinem Menschen spielte ich lieber und schöner vor als ihm, Sein Zuhören erhöhte; ich herrschte über ihn, führte ihn, wohin ich wollte, und dennoch kam es mir vor, als empfing' ich erst alles von ihm. Wenn er dann mit einer leisen klaren Stimme zu sprechen anfing und über die hohe Würde der Kunst, so geschah es wie aus höherer Eingebung, so unpersönlich, dichterisch und wahr. Das Wort „Tadel" kannte er

gar nicht. Mußte er gezwungen etwas Unbedeutendes anhören, so sah man ihm an, daß es für ihn gar nicht existiere; wie in einem Kind, das keine Sünde kennt, war in ihm der Sinn für Gemeines noch gar nicht erwacht.

So war er jahrelang bei uns aus- und eingegangen und immer wie ein überirdisches gutes Wesen aufgenommen worden, als er vor kurzem länger als gewöhnlich außen blieb. Wir vermuteten ihn auf einer größern Fußreise, wie er deren zu jeder Jahreszeit machte, als wir eines Abends in den Zeitungen lesend seine Todesanzeige fanden. Eusebius machte hierauf folgende Grabschrift:

Unter diesen Blumen träum' ich, ein stilles Saitenspiel; selbst nicht spielend, werde ich unter den Händen derer, die mich verstehen, zum redenden Freund. Wanderer, eh' du von mir gehst, versuche mich. Je mehr Mühe du dir mit mir nimmst, je schönere Klänge ich dir zurückgeben will[277].

41. Sinfonien.

Ch. G. Müller, Dritte Sinfonie (in C-moll). Werk 12.
A. Hesse, Dritte Sinfonie (in H-moll) für Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. Werk 55.
F. Lachner, Dritte Sinfonie (in D-moll), für Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet von V. Lachner. Werk 41.

Über die Sinfonie von Ch. G. Müller enthält die Zeitschrift bereits einen ausführlichen Aufsatz, den wir, da wir ihn auch jetzt als richtig befinden, nachzuschlagen bitten*; sie ist uns immer als sein freistes und eigentümlichstes Werk erschienen, dem wir glückliche Nachfolger versprachen, bis jetzt umsonst, da der tüchtige Mann seitdem nichts wieder im Sinfonienfach geschrieben. Mit großem Unrecht; denn dies gerade scheint uns sein Terrain, aus dem er sich nicht verdrängen lassen sollte. Alles will Zeit — hier zumal, wo die häufige Namensverwechselung der Verbreitung des Werkes allerdings Eintrag tut. Also mit frischer Kraft wieder an eine neue Sinfonie!

Die 3te Sinfonie von Hesse gleicht seinen andern Kompositionen aufs Haar; man kann kaum faßlicher und logischer denken als er. Eines löst ruhig und in bekannter Weise das andere ab bis zur Hauptkadenz in der Mitte, wo es wieder vom Anfang mit der gewöhnlichen Modulationsänderung angeht. An ein Vergleichen, etwa mit den Beethoven-

* Vgl. Aufsatz 13, Bd. I, S. 66ff.

schen Sinfonien, ist hier nicht einmal zu denken; der Komponist lebt so in und von Spohr, daß man, was man sonst bei allen neuen Sinfonien, kaum einen Anklang an Beethoven nachweisen kann. Im Besitz so vieler äußeren Kunstmittel, an der kräftigen Orgel aufgewachsen und Meister darauf — mit einem Worte, er muß sich mit aller Gewalt von der einseitigen Verehrung dieses Meisters losmachen, dem selbst gewiß die Selbständigkeit seines Schülers als Komponist über dessen Anhänglichkeit an eine Manier geht, aus der für die Sinfonie kaum etwas zu gewinnen ist. Was hilft freilich alles äußerliche Anregen, wo ein starkes Selbstaufraffen, ein energisches Anpacken der Kunst einmal von einer andern Seite gefordert wird! Der Künstler ist uns aber in seiner deutschen gründlichen Natur zu wert, als daß wir ihn nicht darauf aufmerksam machen sollten. Er ist noch jung und gebe lieber eine Hessesche Ouvertüre als drei Spohr-Hessesche Sinfonien; er muß aus diesem Gefühlseinerlei heraus, will er sich Platz in der Welt machen. —

Das Urteil unserer Zeitschrift über Lachners Preissinfonie hat dem sonst wohlwollenden »Wiener Musikalischen Anzeiger«, der gerade den Schreiber jenes Artikels[278] immer mit einer Auszeichnung behandelte, die er kaum verdiente, zu einem ordentlichen Ausfall auf unser Blatt Anlaß gegeben. Wäre er nicht anonym geschehen, so sollte darauf geantwortet werden; so aber, unserm Grundsatz gemäß, nicht. Nur dagegen verwahren wir uns in Kürze, als wären in jenem Bericht über die Aufführung in Leipzig die Wiener Kunstrichter geringschätzig angesprochen worden. Man schlage nur nach, ob er eine Silbe mehr enthält, als was die Unparteilichkeit sagen kann, wo etwas, das es nicht verdient, ungebührlich erhoben wird. Was hilft da alles Berufen auf die Aufnahme in Wien, die übrigens nach andern Berichten nichts weniger als glänzend gewesen sein soll, was auf die in München, wo der Komponist lebt und selbst dirigiert, alles Aufsteifen auf das Urteil des Hrn. G. W. Fink, der immer vermittelt, — die Sinfonie bleibt dieselbe, wie sie Tausende und wie wir sie gefunden, und die Zukunft soll's zeigen. Dagegen loben wir uns diese 3te Sinfonie, die, wie nach Jean Paul die Welt, zwar nicht die beste, aber doch eine sehr gute ist. Lachners eigentümliche Mischung zeigt sich zwar auch in ihr mit all ihren Schwächen und Vorzügen, was die sichere Anlage, große Breite, die Ausführung in deutscher, Kantilene in italienischer Weise, die glänzende Instrumentation, die gewöhnlichen Rhythmen, den korrekten Stil, die vielen Quintenzirkelgänge usw. anlangt, — indes ist alles in eine glückliche Überein-

stimmung gebracht, daß man immer in ruhiger Spannung gehalten wird, und das Ganze in einer höheren potenzierten Stimmung niedergeschrieben, so daß sie uns, was Schwung und Leben betrifft, das Beste deucht, was wir von Lachner kennen. Nur der letzte Satz ermattet an sich wie andere, trotz aller äußerlichen Anstrengung. Daher kam es wohl auch, daß der Sinfonie bei einer frühern Aufführung in Leipzig der Beifall ausblieb, den sie der ersten Sätze halber im meisten Bezug verdient. Denn das Adagio und namentlich die erste Partie des Scherzos kommen an Frische dem ersten Satz nicht allein gleich, sondern überbieten ihn selbst in vielen meisterhaften Zügen. Möge ihm alles so gelingen und er immer das ausscheiden, von dem er sich als Künstler selbst gestehen muß, daß es seiner nicht würdig ist. Wir sind weit entfernt, sein Talent herabzusetzen, und wissen, wo wir Echtes sehen, kaum Worte, ihm Anerkennung zu verschaffen. Alles andere aber kümmert uns nicht; wir meinen es aufrichtig mit der Kunst und haben es stets mit den Besten gehalten.

---

42. Musikfest in Zwickau.

Am 12ten Juli 1837.

„Bester Kapell- und anderer Meister", sagte ich auf der Hinfahrt zum Fest, „hätt' ich doch nie gedacht, daß dieses kleine Zwickau, trotz seiner alphabetischen Auszeichnung, eine der letzten Städte im Cannabich[279] zu sein, beim Himmel vielleicht die sechste in der Welt ist, die den »Paulus« aufführt, und nicht etwa halb oder zwei Siebentel, wie Berlin, sondern ganz, wie es echten Zwickauern ziemlich." Und wie denn die ganze Gegend heiter und gesprächig stimmt, so vollends einen, der einige Augenblicke gewiß einmal ihr jüngster Bewohner war, d. h. der in selbiger Feststadt zu seiner Zeit geboren; daher man in diesen Zeilen vergebens auf scharfe Kritik passen mag, sondern auf die lindeste, hingebendste, die je ein Musikfest veranlaßt, was viel sagen will.

Die Aufführung geschah also zum Besten der Sankt Marienkirche, in der sie auch stattfand. Eines der merkwürdigsten Gebäude in Sachsen, dunkel und etwas phantastisch von Aussehen, ist es, wenn auch nicht im reinsten Stil gehalten, doch von einem nicht gemeinen Meister, teilweise von einem großartigen Sinn erdacht worden. Ein Schiff mit hohen sich in die Decke ausweitenden Säulen, ein großer Altarplatz mit Bildern von Lukas Cranach, auf dem das Orchester aufgerichtet

war, rechts und links allerhand Gemälde und kirchliche Seltenheiten, vergoldete Schnitzarbeiten, alte aufbewahrte Fahnen aus Kriegszeiten — alles weniger überladen als vielleicht vernachlässigt und hier und da wohl mit mächtiger Spinnewebe überzogen, so daß eine Ausputzung und Verschönerung der Kirche an der rechten Zeit scheint. Wie aber der Ort, wo wir Musik hören, von größtem Einfluß auf Stimmung und Empfänglichkeit ist, so durfte ich das nicht unerwähnt lassen.

Viele Jahre liegen dazwischen von heute bis dahin, wo der Berichterstatter in der nämlichen Kirche eine Aufführung des »Weltgerichts« stehend akkompagnierte am Klavier und er mitten im Getümmel der Instrumente keine Zeit hatte zu untersuchen, wie sich die Musik in diesen Hallen ausnähme; heute aber, kaum war der Choral begonnen, fiel ihm die ruhige, wellenförmige Ausbreitung des Tones ganz besonders auf, und ich wüßte in Sachsen[280] keine für Musik günstiger gebaute.

Der Hauptschmuck des Festes war Mad. Bünau, unter dem Namen Grabau wohl allen bekannt. Vielleicht daß hauptsächlich ihre Gegenwart Mitwirkenden wie Zuhörern eine Teilnahme einflößte, ohne welche das Ganze weniger glücklich vonstatten gegangen wäre. Ihr zur Seite war ihr Bruder, Hr. Grabau, Organist aus Verden ohnweit Bremen, ein sehr gewandter Musiker, der die Tenorpartien übernommen hatte, und Dlle. Piltzing, letzten Winter zweite Konzertsängerin in Leipzig. Den Paulus gab ein Dilettant, in die andern Partien hatten sich ebenfalls angesehene Dilettanten und Dilettantinnen geteilt. Dirigent war Hr. Kantor H. B. Schulze, der gute und sichere Tempos angab und für die Mühe langen Einstudierens durch Aufmerksamkeit des gegen 200 starken Personals sich belohnt fühlen wird.

Was Mad. Bünau sang, war natürlich alles trefflich, namentlich die Arie »Jerusalem«, die vom Komponisten für sie wie besonders geschrieben scheint. Eine Stelle, die freilich auch mittelmäßig ausgeführt ihre Wirkung niemals verfehlen kann, die Musik nämlich bei den Worten: „Siehe, ich sehe den Himmel offen", kam so gut heraus wie irgend bei der Aufführung in Leipzig; ebenso der Chor: „Siehe, wir preisen selig, sie, die erduldet." Worin aber die Zwickauer der Leipziger völlig gleichkam, wenn nicht sie übertraf, das war im Choral: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" mit seinen höchst feierlichen Zwischenspielen der Trompeten und Posaunen, wie denn der dortige Stadtmusikus seit Jahrzehnten im Ruf steht, die besten Messingbläser der Gegend gebildet zu haben. Dagegen hatte der Chor der Frauenstimmen, da, wo die Stimme

vom Himmel den Saul anredet, nicht die Wirkung, die von dieser eigentümlich-schaurigen Musik zu erwarten war. Im übrigen waren die Chöre, sieht man von strengster Präzision und namentlich von Deutlichkeit der Aussprache ab, wohleingeübt und immer auf dem Platze.

Vom Eindruck auf das Publikum zu reden, das aus ungefähr 700 Köpfen, meistens Fremden, bestand, so schienen besonders die einfachen Choräle zu ergreifen. Im übrigen kann man sich denken, daß viel von „Gelehrtheit der Musik, strengem Generalbaß" und endlich von der „großen Länge" die Rede war, in welchem letztern Punkt ihnen auch nicht gerade zu widersprechen, worüber zu reden aber an einen andern Ort gehört.

Nach dem Schluß, abends 7 Uhr, holte der Dirigent Mendelssohns Bild aus seiner nahen Wohnung, das schnell von Hand zu Hand ging, und man gedachte des Meisters mit den höchsten Lobsprüchen[281].

---

43. Kirchenaufführung in Leipzig.

Am 23sten Juli 1837.

Das Konzert, das Hr. M.-D. Pohlenz vergangenen Sonntag zu einem milden Zweck[282] in der Thomaskirche veranstaltet hatte, war durch Wahl, Besetzung und Ausführung der Kompositionen eines der vorzüglichsten. Die Ouvertüre zur Taurisschen »Iphigenie« fing an und mag sich in der Kirche wohl prächtiger als irgendwo ausnehmen; sie ist urkräftig und wirkt ewig gleich. Eine Arie aus der »Schöpfung« folgte, die bekannte des Engel Gabriel „Auf starkem Fittich", so vollkommen schön gesungen[283], daß sich weiter gar nichts darüber sagen läßt. Hr. Konzertmeister David spielte hierauf den ersten Satz eines neuen Konzerts in H-moll, auch, daß sich darüber nichts sagen läßt, bis auf einige neckische Figuren der Flöten, die mehr in den Konzertsaal gehören. Hätte es mit dem Konzert keine Eile gehabt, so hätten wir vielleicht ein Bachsches Violinkonzert zu hören bekommen. Bittgesang, Terzett und Schlußchor aus den »Jahreszeiten« von Haydn schlossen den ersten Teil; eine Fülle von Musik. — Mit ganz besonderem Dank gegen den Dirigenten müssen wir aber die Aufführung der neusten Messe von Cherubini erwähnen, eines der Werke, von denen der Buchstabe auch nicht einen entfernten Begriff beibringen kann. Nenne man es hochkirchlich, wundersam, so sind dies noch alles keine rechten Worte für den Eindruck, den es im ganzen, aber besonders in einzelnen wie aus den

Wolken klingenden Stellen macht, wo es einen schaurig überläuft; ja was selbst weltlich, kurios, beinahe bühnenartig klingt, gehört wie der Weihrauch zum katholischen Zeremoniell und wirkt auf die Phantasie, daß man den ganzen Pomp eines solchen Gottesdienstes vor sich zu haben glaubt. An harmonischer Kunst übertrifft die Messe sogar sein Requiem in C-moll, obgleich dies in anderer Beziehung ohnegleichen in der Welt dasteht. Des Merkwürdigen und Mächtigen enthält aber, wie gesagt, auch die Messe so viel, daß man sich alles einzelne nur mit der Partitur, die ich leider noch nicht erlangt, wieder vergegenwärtigen könnte. Wie der einzelne Künstler seine „schönen Tage" hat, wo ihm nichts mißlingt, so auch die Masse; und wie an demselben Morgen kein Flecken den blauen Himmel draußen störte, war auch der Vortrag der Messe klar und schön. Den An- und Ausführenden gebührt daher der lebhafteste Dank für den milden und künstlerischen Zweck, den sie diesmal in seltener Vereinigung erreicht haben. —

---

44. Lied und Gesang.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

»Esther«, ein Liederkreis in Balladenform in fünf Abteilungen von L. Giesebrecht, für eine Singstimme mit Pianoforte komponiert von K. Loewe. Werk 52.

König Kasimir von Polen verlangt die schöne Jüdin Esther zur Buhlin. Sie ergibt sich ihm unter der Bedingung, daß ihrem aus Ungarn vertriebenen Volke Schutz in seinem Lande zugesichert werde, dagegen sie ihren Erstgebornen christlich taufen lassen muß. Später sterben der König und das Kind. Die Mutter wird aus dem königlichen Schloß gewiesen. Ihr Kind liegt auf dem Christenkirchhof.

Dies der Inhalt des Gedichts, das man neu und natürlich erfunden nennen muß, wenn es sich auch erst nach öfterem Lesen in seinen einzelnen Teilen vor uns entfaltet. Namentlich schwankt man bei den ersten Versen, wem sie in den Mund zu legen, — ob dem Königssohne, der noch nicht zum Thron gelangt ist, oder irgendwem. Wieviel musikalische Elemente die Handlung übrigens in sich begreift, sieht jeder; ein übermütiger Herrscher und ein gedrücktes Volk, ein großer König und eine schöne Jüdin, der Schmerz der Mutter und die Aufopferung für ihr Volk: Gegensätze, wie sie die Musik wiederzugeben und wie sie ihrem Charakter nach niemand besser als gerade Loewe zu einem Gemälde zu vereinen vermag.

Jedes der Lieder hat seinen besondern Ton. Im ersten heimliches Sehen, feurige Liebeserklärung, Abwehren der Jüdin: „Christ, deine Liebesworte brennen mir in die Seele heiß und scharf. Von Israel sollt' ich mich trennen, das Gott erwählt, das Gott verwarf?" Fast alles A-moll, wenig C-dur[284].

Im zweiten Abschnitt Verlangen des Königs nach Esther, drohender Ton, da sie jenen ausschlägt, drohendere Wiederholung. F-dur geht nach Moll. Endlich entschließt sie sich: „Doch, König, nur um hohes Pfand, um der Hebräer Heil und Leben und um dein halbes Polenland." Die Musik ist leidenschaftlich, fast theatralisch.

Im dritten Liede erst Ergebung Esthers und Trost im Heil, das sie über ihr Volk gebracht; dann Schmerz über ihren Erstgebornen: „Wohin, wohin? die Priester kommen, die Taufe hat sein Haupt genetzt." Das folgende Motiv erinnert an eines aus dem zweiten Abschnitt.

Im vierten Liede Freude Esthers an ihren Zwillingstöchtern, die man ihr gelassen, mit eigentümlicher Begleitung. Meldung vom Tode ihres Sohnes: „Gott Abrahams, du hast gegeben! Was du genommen hast, ist dein." Prächtige Akkorde, die sich in ein Glockengeläute verlieren. Der Marschall sagt den Tod des Königs an. Sie wird fortgewiesen: „Kommt Kinder, kommt zu unserm Volke, die Judengasse nimmt uns auf." Der Rückblick auf den Anfang des Ganzen hebt sich in der Musik zart hervor.

Im letzten Liede reiches A-dur. Israel ist wohlhabend worden: „Auch meine Zwillingstöchter stehen wie Lilien Gottes aufgeblüht: doch muß ich still im Leide gehen", spricht Esther. Die Musik kehrt in das ursprüngliche A-moll zurück: „Das weiße Kreuz, das ist ein Zeichen, da find' ich meines Sohnes Grab. Hier ist es still, hier möcht' ich weinen" usw. Und der Vorhang rollt leise über die einsame Szene.

»Der Gott und die Bajadere«, von Goethe. — »Ritter Toggenburg«, von Schiller. — »Die Braut von Korinth«, von Goethe. — 7 Gedichte aus den »Bildern des Orients« und der »Frithiofssage«. — Hymne, von Rellstab. — 3 Gesänge, von Goethe. — Sämtlich komponiert für 1 Singstimme mit Pianoforte von Bernh. Klein.

Heft 1—6 der nachgelassenen Balladen und Gesänge.

Wenn Loewe fast jedes Wort des Gedichtes charakteristisch ausmalt in der Musik, so zeichnet B. Klein seinen Gegenstand, gleichviel welcher es sei, nur in den nötigsten Umrissen hin, in einer Einfachheit, die oft unglaublich wirkt, oft aber auch beengend und quälend. Einfachheit macht das Kunstwerk noch nicht und kann unter Umständen ebenso tadelns-

wert sein als das Entgegengesetzte, Überladung; der gesunde Meister aber nutzt alle Mittel mit Wahl zur rechten Zeit. So mag der Gott und die Bajadere, dieses schön-menschlichste aller Gedichte, was dessen ruhige, großartige Stellen betrifft, kaum würdiger aufgefaßt werden, als es B. Klein gelungen ist. Wo die Dichtung aber sinnlicher, malerischer, indischer wird, bleibt die Musik meistens zu ungefällig zurück; man will dann mehr, weichen fleischigen Ton; im gleichen Grad, wie hier Franz Schubert, Loewe und viele der Neueren oft zu materiell auftragen, tut es Klein zu wenig, und wo er gezwungen es möchte, ohne Freiheit und Lust. Denke man sich nur an manchen Stellen die bedeutenden Worte weg, und man findet oft fast nichts als allgemeine Harmonien, gewöhnliche Rhythmen und Melodien. Diese Hartnäckigkeit, mit der wir in Kleins Kompositionen alle materiellen Mittel vernachlässigt sehen, beiseite gelassen, empfängt man, wie wir versichern können, in den beiden Goetheschen Balladen zwei höchst edle, ihres Schöpfers würdige Dichtungen, an denen sich der Komponist sichtlich selbst gelabt haben mag. Und wenn er vom Genie, das Höhe und Tiefe zugleich, nur einen Teil an der letzteren hat, so erhebt er sich namentlich am Schluß von »Mahadöh«, gleichwie der Gott mit der Bajadere selbst, daß man der seligen Erscheinung, die sich mit dem Äther vereint, noch lange und tiefergriffen nachschaut.

Ebenso schmucklos und ruhig wird uns die Geschichte vom Toggenburg erzählt: einzelne Stellen stehen sogar still. Um zu wirken, bedarf die Musik der Belebung durch zarteste Deklamation, wie sie dem Vortrage B. Kleins so eigen gewesen sein soll. Die Musik an sich bietet nichts Besonderes.

Unter den sieben Gesängen zeichnet sich der fünfte durch den unvollkommenen Schluß aus: ein Hindeuten auf etwas Zukünftiges, wie es das Gedicht ausspricht. Von den orientalischen Bildern von Stieglitz verlangte ich mehr Reiz, Wärme, Neuheit, dagegen die starren Tegnérschen Sagen um so eigner anklingen werden.

Die Hymne von Rellstab beginnt der Komponist in G-moll und schließt in As-dur, gleich als ob, wie in dem Gedicht, die Stimmung eine höhere würde. Im übrigen war das Gedicht kaum zu verfehlen, aber auch nicht tiefer aufzufassen[285].

In den letztangeführten Goetheschen Liedern scheinen mir das zweite und noch mehr das letzte vortrefflich, dagegen ich in Mignons Lied »Kennst

du das Land« wenn nicht die schmerzliche Innigkeit, doch alle Grazie vermisse, die uns aus den Worten wie aus einem himmlischen Gesichte entgegenströmt.

»Bilder des Orients« von H. Stieglitz, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte komponiert von Heinrich Marschner. Werk 90.

Bilder sind es, die du hier empfängst, lieber Leser, — Bilder in silbernen und goldenen Rahmen, darauf du die Liebesgeschichte zwischen Rose und Nachtigall sehen kannst, oder Hafis' seligschauende Gestalt, oder ziehende Karawanen, oder schnaubende Maurenrosse. Schon die Gedichte wie aus einem morgenländischen Quell über Ananasfrüchte [hinfließend], und der Sänger fing die Flut in köstlichen Schalen auf! Erlabe sich jeder an solcher Musik, an solchem Doppelleben in Sprache und Musik; hier lebt und flüstert alles, fühlt sich jede Silbe, jeder Ton; zwei Meister begegneten und verstanden sich. Im ersten Liede stehst du vor Fitnes Zelt in liebeglühender Erwartung. Im zweiten losen die Husseiniten, wer Turans Mörder sich dürfte rühmen; im dritten wird Jussuff Turan rächen. Dann will Fitne den erschlagenen Geliebten mit ihren Küssen erwecken — ein Gesang so schmerzlich, so wahr; die Töne sind wie fallende Tränen. Im fünften aber steht Maisuna am Brunnen und harrt auf den Geliebten, — und wie sie seines Besitzes gewiß ist, so gibt es auch die Musik fest, mild, dabei immer orientalisch wieder. So scheint sich, wo man nur aufschlägt, Reiz, Frische, Eigentümlichkeit und Schönheit dieser Lieder nach allen Seiten hin zu steigern, daß ich nicht weiß, welchem einzelnen der Preis gebühre. Ehre also dem Meister[286]!

Sechs Gesänge für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Worte von G. Keil, Musik von Ferdinand Stegmayer. Werk 13.

Das ausländische Gesinge aus dem Feld zu schlagen und die Liebe des Volkes zur wahren, d. h. zu der Musik, die natürliche, tiefe und klare Empfindungen kunstgemäß ausspricht, wiederum zu beleben, bedarf es vor allem der Pflege und Schützung unseres guten deutschen Liedes. Wie wenig es uns überhaupt an Liedern fehlt, weiß jeder; man könnte ganz Deutschland alljährlich damit überbauen. In dieser Unzahl aber nichts zu übersehen, wer vermöchte das, und wieviel des Bescheidenen mag hier verborgen geblieben sein! Sei hiermit also der Lieder von

Stegmayer gedacht, die, wie sie aus einem innigen Herzen kommen, diesen Ursprung nirgends in ihrer Wirkung verhehlen können. Eben nur ein Deutscher kann solche heimliche, trauliche Lieder machen. Dazu singen sie sich, sozusagen, von selbst; nichts, was da aufhielte oder in ein gelehrtes Erstaunen setzen wollte. Gedanken eines Glücklich-Liebenden, Seligkeit des Kusses, ein Lied in der Nacht, eines im Frühling, eines der Spinnerin, zuletzt ein deliziöses Ständchen, alles in hübschen Worten, von der Musik belebt und verschönt. Ebenso hält sich die Begleitung wie vom alten Triolenschlendrian so von ultraromanesker Malerei frei und tritt, je nach den Worten, zurück oder mehr vor. Im letzten Lied, das ich eben deliziös nannte, fällt nur der plötzliche Rückgang in die anfängliche Tonart am Schluß auf; es hätte gewiß viel bedeutsamer in Des-dur geschlossen. Unwillkürlich schlägt man aber auf der letzten Seite um, ob nicht noch mehr Lieder kommen; mit andern Worten, wir bitten um viele noch.

6 Gedichte aus »Wilhelm Meister« von Goethe, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte komponiert von Joseph Klein.

»Das Schloß am Meere« und der »Wirtin Töchterlein«, zwei Balladen von Uhland, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte komponiert von Joseph Klein.

Soll ich es gleich gestehen, so scheint es mir, als ob sich der Komponist noch zu sehr vor seinem Gedichte, als ob er ihm wehe zu tun fürchte, wenn er es zu feurig anfaßte; daher überall Pausen, Stockungen, Verlegenheiten. Das Gedicht soll aber dem Sänger wie eine Braut im Arme liegen, frei, glücklich und ganz. Dann klingt's wie aus himmlischer Ferne. Sind aber noch formelle Rücksichten zu nehmen, oder fehlt es gar an Sympathie, so kömmt nichts Beglückendes zustande, was es doch sein soll. Dieses Eckige im einzelnen, das dem Eindruck des oft gründlich aufgefaßten Ganzen in den obigen Gesängen überall im Wege steht, wird noch durch den Übelstand vermehrt, daß der Komponist in kleinen, zwölf Zeilen kurzen Liedchen zu oft den Takt wechselt. Wozu solche Maßregeln? Folgt denn etwa in den »Wilhelm Meister«-Liedern ein Hexameter nach einer dreifüßigen Jambuszeile, und ist's nicht vielmehr der regelmäßigste Pulsschlag eines Dichterherzens, wie es freilich nur eines auf der Welt gegeben hat? Sodann beleidigt mich, daß im »Kennst du das Land« das ausdrucksvolle „dahin" von den meisten Komponisten so leicht, wie ein Sechzehntel genommen wird. Gewiß soll es nicht, wie z. B. in der »Jessonda«, gewiß aber inniger und bedeutender

akzentuiert werden, als man es in den meisten der bekannten Kompositionen findet. Was aber noch schlimmer, überhaupt kenne ich, die Beethovensche Komposition ausgenommen, keine einzige dieses Liedes, die nur im mindesten der Wirkung, die es ohne Musik macht, gleichkäme. Ob man es durchkomponieren müsse oder nicht, ist eins; laßt es euch von Beethoven sagen, wo er seine Musik herbekommen. Unter den übrigen Liedern aus W. Meister scheinen mir das zweite und fünfte die bedeutendsten, dagegen ich Philinens Lied für mißlungen halte.

Die beiden sinnverwandten Uhlandschen Balladen sind wohlangelegt und enthalten einzelne schöne Stellen. In der zweiten wagt der Komponist einen Kampf mit Loewe. Der Gedanke, das Lied mit dem »Gaudeamus igitur« anfangen zu lassen, wäre zu loben, wenn es nicht der Deklamation der Worte hier und da im Wege stünde. Die erste Hälfte der Antwort der Wirtin gefällt mir durchaus, die zweite scheint mir unpassend. Wahrer Schmerz schreit nicht, selbst bei niederen Menschen nicht. Um wieviel zarter hätte Hr. Klein die zweite Hälfte wie die erste, nur in Es-moll, singen lassen können. So ist auch, dem Ausdruck des Gedichtes entgegen, der Schmerz des ersten Burschen viel tiefer in der Musik als der der übrigen. Loewe hat uns hier ein Meisterstück geliefert, wie denn das Vergleichen der beiden Kompositionen viel Lehrreiches und Anziehendes darbieten muß.

4 Gesänge für Baß oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte von H. Triest. W. 1.
6 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte von H. Triest. Werk 2.

Und wie man einem jungen Komponisten über sein Opus 1 nichts Erfreulicheres sagen kann, als daß es von Talent zeuge, so soll Hr. Triest gleich vornherein dies Schönste erfahren. Vieles freilich fehlt, namentlich den Liedern unter Werk 2, zur Vollendung; einige scheinen mir auch, wenn nicht des Druckes unwert, doch im Verhältnis zu den Ansprüchen, die man der Kraft des Verfassers stellen kann, zu unbedeutend, als daß ich sie veröffentlicht hätte. Zu den verfehlten rechne ich Nr. 4, »Auf der Reise«, deren Musik fast durchaus gegen den Sinn der Worte anstrebt, namentlich in der sich viermal wiederholenden steigenden Sexte, — zu den mißlungenen das »Sehnen« von Heine, für dessen tiefen wunden Schmerz die Musik noch ganz andere Zeichen besitzt, — zu den unbedeutenden endlich das »Tal« und »Engelstöne«, in welchem letzteren ich auch die übel angebrachte Malerei des Nachtigallenschlages wegwünschte oder, bestünde der Komponist durchaus auf Täuschung, sie wenigstens

in das begleitende Pianoforte gelegt hätte. Was außer diesen Liedern übrigbleibt, verdient Lob; am bedeutendsten heben sich der erste und dritte Sang in Werk 1 hervor, was um so bemerkenswerter ist, da sie sich gerade in einer Sphäre bewegen, in der Loewe so Einziges geschaffen, — aber auch um so natürlicher, da sich der Komponist auf dem Titel einen Schüler von Loewe nennt. Auch das »Lied des Gefangenen« von Uhland gefällt mir bis auf eine kleine harmonische Steifheit am Schluß hin gar wohl; das Lied schließt im Gesange mit einer scharfen Dissonanz. Möge sie dem Verfasser in spätern Kompositionen zur reinsten Blüte aufgegangen sein.

Vier Lieder von Lord Byron, mit deutschem und englischem Text, in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte von Ferdinand Ries. Werk 179.
Sechs böhmische Lieder von W. Hanka (mit deutscher Übersetzung von Swoboda), für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von W. J. Tomaschek. Werk 71.

Mit großer Teilnahme nahm ich die beiden Hefte zur Hand. Stimmt es doch zu allerhand freudigen und wehmütigen Betrachtungen, zwei anerkannte Meister in ihren älteren Tagen noch einmal leichte Lieder singen zu hören: zu freudigen — denn wir wissen sie noch am Leben und wirkend: zu wehmütigen Bildern — denn jeder Abend „mit seinen langen Schatten, die nach Osten zeigen" weckt ja welche. Ob man nach diesen späten Nachkömmlingen auf das frühere Kunstschaffen dieser Komponisten schließen dürfte? Im heutigen Fall beinahe. Die Lieder von Tomaschek sind heiter, lebenslustig, beinahe verliebt: die Texte, die er sich wählte, naive Liebeslieder, die von Nachtigallen, blauen Augen, Veilchen handeln: — die von Ries dagegen düster, unzufrieden, Lord Byronscher Weltansicht, — beide Hefte durchaus einfach, aus dem Ganzen gearbeitet, meisterlich, im einzelnen schön.

45. Für Pianoforte.

Sechs »Lieder ohne Worte« von F. Mendelssohn-Bartholdy, Drittes Heft. — Werk 38.

Wir schicken dem Hefte getrost eine Anzeige ohne Worte nach. Über einen Rosenbusch, der ringsum blüht und duftet, über ein Auge, das glücklich in den Mond aufsieht, kann niemand im Zweifel sein, daß es so ist. Von den ältern Liedern unterscheiden sich diese jüngsten nur wenig und stehen wie jene zwischen Gemälde und Gedicht, daß sich leicht

Farben und Worte unterlegen lassen, spräche die Musik nicht hinlänglich für sich. Wenn sie nun sämtlich Kinder einer blühenden Phantasie, so geschieht es doch wohl der treusten Mutter, daß sie bewußt oder unbewußt eines oder das andere bevorzugt, und daß es andere merken. So möchte ich glauben, das zweite Lied und dann das Duett am Schlusse seien auch die Lieblinge des Dichters, dann auch das fünfte, das leidenschaftlicher ist, wenn man so von den seltneren Wallungen eines schönen Herzens sagen kann. Am wenigsten gefällt mir das vierte, obgleich es gerade das behaglichste, aber mehr prosaischer Natur, mehr wie auf weichen Kissen als wie draußen unter Blüten und Nachtigallen ausruht. Beim „Duett" ist es mir nicht recht, daß die reiche deutsche Sprache kein Wort hat, um so etwas ungeziert auszudrücken; Liebende sind es aber, die hier reden, leise, traulich und sicher.

---

46. Kammermusik.

Duos.

Der gütige Leser erhält mit dem folgenden den Anfang einer Übersicht der neuerschienenen Kammermusik. Zu bedauern ist freilich, daß Redaktionen nicht zugleich Könige, die nur zu winken brauchen nach einer Kapelle und nicht nötig haben, die Stimmen im Kreise um sich zu legen und das Beste alles sich herauszusuchen. Wenn Schreiber dieses also deshalb manches im Detail übersehen hat, so spricht er bei denen, welchen es geschehen, im voraus um Nachsicht an, wie sie auf seine rechnen können, sollten sie z. B. ein Beethovensches B-dur-Trio u. dgl. geschrieben haben. Wir fangen mit den Duos an.

Fr. **Kücken**, 2 Duos in Sonatenform für Pfte. und konzertierende Violine (oder Violoncello oder Flöte). Werk 13.
M. **Hauptmann**, 3 Sonaten für Pfte. und Violine. Werk 23.
J. P. E. **Hartmann**, Große konzertierende Sonate für Pfte. u. Violine. Werk 8.
Joseph Genischta, Große Sonate für Pfte. u. Violoncello (oder Violine). Werk 7.

Hr. **Kücken** ist, seinen Duos nach, ein glatter, freundlicher junger Mann, dem man nichts anhaben kann, und schüttelt's aus den Fingern. In Leichtigkeit der Form und Melodie streifen die Sonaten an Reißigers Kompositionen in dieser Art, der indessen bei weitem besser erfindet und mehr auswählt. Die Form ist eine alte gewöhnliche: C-dur, G-dur,

ein wenig A-moll, C-dur; die Melodie hält sich zwischen deutscher Prosa und Bellinischer Weichlichkeit; namentlich klingen im 1sten Satz in Nr. 2 die weltberühmten Triolen aus dem »Montecchi-Finale« doch zu mächtig hindurch. Dem Scherzo fehlt alle Feinheit des Witzes, dagegen er sich im sogenannten »à la Russe« mit Geschick und Natürlichkeit auszudrücken versteht. Die Oktaven auf Seite 11, Syst. 4 sind gehörige und hoffentlich Druckfehler. Zusammengenommen: die Sonaten werden jungen Talenten weder viel nützen noch schaden, jedenfalls sie unterhalten.

Bei den drei folgenden Sonaten befinde ich mich in einiger Verlegenheit, weil ihr Komponist früher einige Sonaten für Klavier und Violine geschrieben, mit denen sich die neuern, [meiner Meinung nach,] nicht wohl messen können[287]. Liebt jemand Reinheit und Unverfälschtheit der Gedanken, so glaube man es vom Referenten. |Weist aber jemand auch alles zurück, was die Sache etwas interessanter machen könnte,|[288] so darf es ihn nicht wundern, wenn man sich eben weniger dafür interessiert. Das Genie kann der Schönheitsmittel entbehren, das Talent benutze sie aber alle. Es ist jene Simplizität ein trockener Seitenweg, zur ursprünglichen Klassizität der Haydn-Mozartschen Periode zurückzugelangen. An dem größern Reichtum der Mittel der neuern Zeit liegt es aber sicher nicht, daß keine jenen ähnliche Meister entstehen, wohl aber an deren falscher Benutzung und dann an hundert andern Ursachen; vorzüglich muß man gleich als Mozart auf die Welt kommen. So finden wir denn hier die Sonate wie das Instrument in ältester Weise behandelt, und ist die Komposition freilich deshalb so leicht worden, daß sie leidliche Spieler vom Blatt verstehen. Wollte der Komponist aber überhaupt zur Bildung mittlerer Geister schreiben, so hätte er lieber Sonatinen geschrieben, die weniger Raum eingenommen und dasselbe genützt haben würden. Dies alles hindert aber nicht zu erklären, daß die Sonaten viel gute Musik enthalten. Es ist etwas Ausgelerntes, was man überall gewahren kann, es ist der ruhige Fluß der Formen, bewegt er sich auch in einem breiten und nicht zu tiefen Bette, die Sicherheit der Erfindung, sangbare, natürliche Melodie, äußerste Korrektheit, die sich nur einmal (Sonate 2, S. 11, vorletzter Takt) eine kleine Kühnheit erlaubt. Die schwungvollste unter den drei Nummern scheint mir die dritte, namentlich in der Mitte des letzten Satzes; auch das Andante dieser Nummer nimmt mehr für sich ein. Wäre es, daß diese Zeilen den tüchtigen Künstler aus einer zu stoischen Gleichgültig-

keit gegen den Zeitumschwung rissen und er sich an ergiebigen Lebens- und Kunstquellen Kraft zu neuen Werken hole: Kenntnisse, Bildung besitzt er genug.

Die Sonate des Hrn. Hartmann ist eine Arbeit, die einem Freude bereitet; sie hat nichts Außerordentliches, aber Ordentliches immer; alle Kräfte wirken in einer natürlichen Spannung, daß man sich bis zum Ende angezogen fühlt, ja das Interesse wächst von Satz zu Satz, und auf den letzten Seiten geht es einmal recht mutig und sicher in die Höhe. Der erste Satz gefällt sich in jener spielenden Art des Ernstes, wie wir etwa an Hummelschen Kompositionen gewohnt sind. In der Form merkt man die Absicht nach alter Gesetzmäßigkeit, weshalb sie auch korrekt und bündig worden. Frei gehen lassen kann er sich noch nicht. Das Scherzo hat Leben, die Nachahmungen darin geschehen mit Natürlichkeit; vor allem gelungen in Melodie und Stimmenführung ist das Trio. Das Andante scheint mir zu seiner Länge nicht interessant genug, ist aber brav und ehrlich gemeint. Der letzte Satz nähert sich dem Charakter der Onslowschen; dem ersten Thema wünschte ich mehr Eigentümlichkeit und Grazie; desto erfreulicher geht es im Mittelsatz mit seinen geschickten Wendungen und Nachahmungen vonstatten. Die beiden letzten Seiten halte ich, wie gesagt, für das Freiste und Schwungvollste in der Sonate.

Lange ist mir aber keine Komposition vorgekommen, von der ich beim ersten Blick in das Heft so wenig gehalten, und die ich nach genauerer Prüfung so liebgewonnen hätte, als die Sonate von Genischta, ein so klares Gemüt und Talent spricht sich darin aus, das von einem Unterschied zwischen Gut und Schlecht kaum etwas zu wissen scheint und instinktmäßig immer das erstere trifft. Sie ist durchaus lyrisch, empfindungsvoll, glücklich in sich, daß man keine Wünsche weiter hat: ein musikalisches Stilleben. Nur einmal hätte ich gemocht, daß der Komponist den höhern Aufflug fortgesetzt, zu dem er sich schon angeschickt; es ist auf der 19ten Seite. Seinem anspruchlosen Charakter gemäß kehrt er aber gleich von selbst wieder auf die grüne, feste Erde zurück und erfreut auch so. Nimmt man die Violine zur Begleitung, so würde man den schönen Tenorcharakter vermissen, wie er dem Violoncell eigen; überhaupt scheint mir die Sonate gleich von Haus aus nur mit Cello gedacht. Einer näheren Entwickelung bedarf das Werk nicht; es liegt so offen da, daß man über seine Gültigkeit keinen Zweifel haben kann.

Trios und Quartette.

Anton Halm, Großes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. Werk 57.
W. Taubert, Erstes Trio „ „ „ „ „ Werk 32.
W. Taubert, Erstes Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello. Werk 19.

Ein deutlicheres Beispiel des besten Willens nach höherem Aufflug, bei gründlichstem Festsitzen auf prosaischem Boden, wie es das erste Trio oben zeigt, gibt es schwerlich auf der Welt noch einmal. Manchmal, gesteh' ich es, kam mir etwas Lachen an, wie über einen, der mit angeschnallten Schlittschuhen forthumpelt über miserables Pflaster, öfter aber eine Art Rührung über die ungleiche Verteilung der Glücksgüter, und wie ein so Fleißiger so gar nichts erhalten aus der Hand der obersten Göttin — einer, der es besser machen möchte als Beethoven, als alle zusammen. Wahrhaftig, es kann kaum ein kurioseres Trio geben. Man findet hier vieles, große Intentionen neben possierlichen Sprüngen. Anwandlungen von Eleganz bei vollkommner Körperungelenkheit, geheime Andeutungen neben offenliegenden Fadaisen, Beethovensche und Franz Schubertsche Einflüsse neben Wiener Leckereien, nur aber Phantasie nicht, nicht einmal das, was diese regelt, Geschmack. Nun denke man sich das ästhetische Malheur, das es setzt; ja, es verfolgt den Komponisten so augenscheinlich, daß er sogar blind gegen das Gelungenere ist, wie auf S. 44, die doch geschmackvoll angeordnet ist, und die er nun gerade nicht wiederholt, während er sonst alles in den Dominanten nachtransponiert. Und dennoch kann man dem Trio nicht böse sein. Es gesteht sein Unvermögen zu gutmütig, will nicht täuschen, nicht schmeicheln, nur geduldet und in seinem guten Willen anerkannt werden; und dies geschehe ihm auch. Die Natur müßte zerbersten, wollte sie lauter Beethovens gebären. Das Beste im Trio ist übrigens, bis auf die Menge Schnörkeleien, das Adagio. Man sehe sich das Kuriosum selbst an.

Über das Trio von Taubert kann man nach Lust und Überzeugung reden, da (ebenso wie im vorigen) die Klavierstimme zugleich eine Partitur ist; — weniger über das Quartett, obgleich ich es vom Komponisten selbst, aber schon vor geraumer Zeit, vortragen hörte. Das Trio stell' ich denn bei weitem höher in Arbeit, Erfindung, Originalität, in allem, so flüchtig es auch empfangen und wiedergegeben scheint. Es ist ein Ganzes und wird in allen Sätzen wie durch einen inneren

Knoten zusammengehalten, wie man es nur in den besseren Werken antrifft. Wenn man in frühern Kompositionen von Taubert oft eine fremde Anregung merken konnte, vor allem die Mendelssohns, so steht das Trio mehr unter Beethovenschem und Schubertschem Einfluß; letzterem schreib' ich namentlich vieles im ersten Satz zu, der im ganzen Charakter wie in einzelnen Stellen an das Schubertsche Trio in Es-dur anklingt, obwohl man es nicht gerade Note für Note nachweisen kann; dagegen im letzten Satz viel Beethovensches mit einläuft und im zweiten Hauptthema auch etwas aus der »Meeresstille« usw. von Mendelssohn. Ganz eigentümlich steht aber das Allegretto da, wie denn der Komponist eine glückliche Anlage zum Schalkischen wie zum Derb-Humoristischen hat, wobei ihm noch seine gründlichen Kenntnisse zustatten kommen, daß es auch immer als musikalische Arbeit interessiert. Es muß einem durchaus behagen, dieses Allegretto, zumal es noch eine nationelle ausländische Färbung hat und mich an manches Lied in Moores »Irish Melodies«, die gerade vor mir liegen, gemahnt. Das Adagio ist von einem gewissen allgemeinen Charakter, wie man manche schöne Gesichter schon irgendwo gesehen zu haben glaubt. Der Hauptgesang läßt keine tieferen Spuren zurück: während man ihn aber hört, muß man ihn schön finden; von Wirkung sind auch die träumerischen, wie herabträufelnden Akkorde an manchen Stellen der Klavierbegleitung. Etwas, was in allen Sätzen günstig auffällt, sind die oft plötzlichen, aber immer glücklich eintretenden Rückgänge; so im 1sten Satz auf S. 9, im 2ten überall, im 3ten S. 25, im letzten S. 34. Daß in jedem einzelnen ein entschiedener Grundton durchklingt, braucht man bei einem so weit gediehenen Komponisten nicht zu bemerken. — Über das Quartett getraue ich mir, wie gesagt, wegen Mangels einer Partitur keine Stimmfähigkeit zu. Der Eindruck nach des Komponisten Spiel war ein sehr freudiger, aber nicht, daß es den ganzen Menschen durchdrungen, erwärmt hätte, wovon ich nur das Scherzo ausnehme, daß ihm immer in neuer Weise gelingt. In den andern Sätzen, verzeih' er mir, scheinen mir die Hauptmelodien zu Anfang des ersten und letzten Satzes zu unbedeutend als Quartettmusik und etwas handwerkmäßig mit der ewigen Ausbeugung nach der Dominante. Im Verlauf finden sich eine Menge Glanzstellen, kräftige und gesunde Gedanken, wie sie nur eines trefflichen Künstlers würdig sein mögen.

Louis Schuberth, Quartett für Pianoforte, Violine, Alt und Violoncello. Werk 23.

C. G. Reißiger, Drittes großes Quartett für Pianoforte, Violine, Alt und Violoncello. Werk 108.

Das Quartett des Hrn. Schuberth ist die erste umfangreiche Arbeit, die uns von diesem oft als ausgezeichnetes Talent genannten Komponisten zu Gesicht gekommen. Zum Teil fand ich mich getäuscht, zum Teil jenen Ruf gerechtfertigt. Denn Talent blickt überall durch, bei weitem aber noch nicht die Durchgebildetheit des Geistes, der das Meisterwerk erst gerät. Die Arbeit ist noch zu ungleich: gewöhnliche Sachen stehen zwischen besseren, phantastischere Momente weichen schnell bloß mechanischen Ausfüllungen; kein Satz wirkt durchgreifend und am wenigsten das ganze Quartett, nacheinander gespielt. Was ich für das Beste halte, das Scherzo, scheint mir, und nicht allein der fremden Tonart halber, einer andern vielleicht spätern Arbeit entnommen und eingeschaltet. Irre ich mich, so bleibt es doch interessant und bringt Lebendiges zu Markte. In den andern Sätzen kommt es, wie gesagt, zu nichts Rechtem, Entscheidendem; es entwickelt sich kein höherer Zustand bei sonst oft guter Grundlage. So wäre mit dem Hauptrhythmus im ersten Satz, ist er auch oft schon benutzt, noch manches zu machen; aber es bleibt beim bloßen Nacheinandereinfallen der verschiedenen Instrumente; eine Engführung, gar geistigere Konzentrierung des Gedankens muß man überall vermissen[289 V]. — Nach dem spannenden Anfang des Andante hätte man mehr Resultate erwartet; es geht beinahe spurlos vorbei. Vom Scherzo sprach ich schon; es ist geistreich. Das Thema des letzten Satzes, wiewohl an manches anklingend, muß man dennoch frisch und ergötzlich heißen; das zweite ist eigentümlicher, hätte aber vielfach besser benutzt werden können. Wir glauben, der Komponist geht etwas nachsichtig mit seinem Talente um. So vielen Gaben könnte ein schöner Erfolg nicht ausbleiben.

Das Quartett von Reißiger dachte ich mir schon im voraus so, wie ich es gefunden habe: sehr unterhaltend, anmutig, melodisch, für Künstler ein Spiel, für Dilettanten keine Mühe. Man muß ein Kapellmeister und in immerwährender schöner Angst sein, beim Komponieren von reizenden Gräfinnen überlaufen zu werden, um sich die manchen leicht-brillanten Partien zu entschuldigen, die Reißigers Kompositionen als Kunstwerke nicht entstellen, aber doch herabsetzen. Wir sind überzeugt, Reißiger müsse ein Werk tiefern Gehaltes, eines, das über die

kurze Spanne der Gegenwart hinaustöne, schreiben können, wenn er seine Spieler für das Einstudieren des Schwierigeren, Ernsteren nicht zu oft entschädigen wollte durch gewöhnliche Passagen, die ihnen den Beifall des Publikums sichern sollen. Wer ließe sich nicht gern applaudieren? Nur bleibe auch das Lob der strengern, nur auf das Edelste gerichteten Kritik in Ehren, und dieses würde sicherlich nicht fehlen ohne jenes sichtliche Beifallherausfordern. Man findet denn in diesem Quartette sehr Liebenswürdiges und Glückliches, einen leichten lyrischen Schwung, kurz alles, was man an Reißigers Kompositionen bereits Vorteilhaftes kennt. Der erste Satz ist schon dem Herkommen nach der gewichtigere; er befriedigt, läßt nichts zu wünschen übrig. Der besondere Anfang des zweiten Teiles hätte etwas Schöneres, Poetischeres erwarten lassen; die schnellen Eintritte des Hauptrhythmus erinnern an die in der »Jupiter«-Sinfonie von Mozart. Das Scherzo hat etwas vorteilhaft Breiteres, als man gewöhnlich findet, und springt deshalb eigentümlicher heraus. Der Gesang im Trio ist schön, wenn auch bekannt und Weberisch. Etwas zu gedehnt scheint mir das Andante, ungeachtet seines freundlichen Charakters; einer meiner Spieler meinte, der Komponist habe es gewiß in kürzerer Zeit erfunden, als man es spielen könne. Das Rondo hat keinen tieferen Wert, schließt aber heiter und guter Dinge ab. Daß das D-moll und noch ein neuer Rhythmus auf der vorletzten Seite erscheint, war nicht zu vermuten. Schwer ist das Quartett in keiner Stimme sehr. Das Klavier herrscht vor; namentlich beklagte sich mein Bratschist, daß er fast gar nichts zu tun habe. Der geehrte Komponist wolle ihn einmal recht in den Tiefen arbeiten lassen.

---

47. Kompositionsschau.

I.

Konzerte für das Pianoforte.

Camille Stamaty, Konzert für das Pianoforte, mit Begleitung des Orchesters (A-moll). Werk 2.

Nur ein sehr fester, ja harter Charakter würde den Einfluß einer abstoßenden oder anziehenden Persönlichkeit auf das Urteil über deren Kunstleistungen gänzlich verleugnen können. In dem Grade daher, wie manche Werke zu verlieren scheinen, wenn wir ihre Schöpfer von

Angesicht zu Angesicht sehen, gewinnen andere eben durch Bekanntsein mit dem Urheber. Man kömmt den Fehlern rascher auf die Spur, lernt sie mit den guten Eigenschaften in eine Verbindung bringen und kann so eher helfen und raten. Ist dies alles nun in einer Kunst, wo, wie in der unsern, so viel vom Vortrag abhängt, der Gewöhnliches oft so fein zu verdecken weiß, damit das Kostbare um so mehr glänze, so kann es nicht wundern, daß ich obiges Konzert, nachdem ich es vom Komponisten exemplarisch gut gehört, mit viel mehr Interesse betrachtete, als es vielleicht sonst der Fall gewesen.

Der junge Künstler, der heute zum erstenmal in diese kritischen Hallen eingeführt wird, aus einer griechischen Familie stammend, aber zu Rom geboren, lebte seit früher Kindeszeit in Paris. Daß ein lebhafter strebender Geist in einer Stadt, wo die politischen Häupter kaum rascher wechseln können als die künstlerischen, noch etwas schwankt, unter welcher Fahne er seine Lorbeeren holen soll, ob unter der Aubers oder Berlioz', Kalkbrenners oder Chopins, kann ihm niemand zum großen Vorwurf machen. Indes lernte unserer bei Reicha seinen ordentlichen Generalbaß und Kontrapunkt und bei Kalkbrenner ein elegantes Klavierspiel. Damit aber nicht zufrieden setzte er endlich im letzten Herbste den langgefaßten Plan, deutsche Musik auf deutschem Boden zu hören, ins Werk und begann seine Studien unter meisterlicher Leitung[290] aufs neue mit einem Fleiß, der den französischen Musikern sonst nicht eigen sein soll, und so mit Vorteil, daß sich spätere Kompositionen leicht genug von seinen älteren unterscheiden lassen werden. Vor einigen Wochen ging er wieder nach Paris zurück.

Das Konzert, über das wir heute einiges mitteilen wollen, Stamatys stärkstes Werk, dem Umfang und dem Inhalt nach, fällt, wie gesagt, in jene frühere Periode, wo der junge Künstler, noch nicht recht wissend, wem er angehört, oft poetisch zart, oft auch wild wie ein Chinese in die Saiten griff, höheren Gefühlen, die sich in ihm allerdings und, scheint es, zum erstenmal zu regen anfingen, Luft zu machen. Phantasievoll, wie wir den Komponisten kennen, führt er uns so durch Täuschung und Wahrheit hindurch, bergauf bergab, immer atemlos, das Nächste überspringend, oft ermüdend, oft wegen seiner Tollheit in Verwunderung setzend. Ich bin überzeugt, daß M — (der Name des unsterblichen Mannes ist mir entfallen), der im Mozartschen C-dur-Quartett so viel Fehler, als das Jahr Tage hat, herausgefunden mit den Füßen, aus unserm Konzert an die Millionen herausbringen kann. Nicht gerade Quinten

und Oktaven sind's, aber barbarische Ausweichungen, Vorhalte u. dgl. mehr, namentlich im ersten Satz, wo der Komponist sich noch nicht so ins Feuer geschrieben und gespielt wie im letzten, und wo er, wenn die Form sich irgend etwas verwickeln will, der Sache über kurz oder lang mit einem Kraftgriff ein Ende macht. So leicht ihm diese Kompositionsmanier früherhin gefallen sein mag, so schwer, hoffen wir, soll es ihm in der Zukunft werden, dergleichen hinzuschreiben, ja nur zu denken. Denn wer, wie er, in S. Bach schwelgen gelernt hat, wird von der Entzückung wohl auch etwas in die eigene Phantasie mit hinübernehmen, wie mir dies schon in späteren Kompositionen von seiner Hand, die noch nicht gedruckt sind, offenbar geworden.

Das Konzert gäbe seiner schwachen wie glänzenden Seiten wegen Stoff zu stundenlangen Gesprächen. Genügen indes diese Zeilen, unsern Freund der deutschen Aufmerksamkeit zu empfehlen!

H. Herz, Drittes Konzert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Werk 87.

„Herz, mein Herz, warum so traurig", sang ich immer beim Spielen; dreimal im ersten Satz allein kommen con dolore's vor, der Expressivo's und Smorzando's nicht zu gedenken. Überhaupt spannen aber die ganzen Präliminarien sehr. D-moll schon, die Don-Juan-Tonart, der seltenere Dreivierteltakt, ein leiser Anfang, ein vier Seiten kurzes Tutti — gewiß sein tiefsinnigstes Werk, dachte ich. Und so ist es auch. Unser geflügelter Liebling hat sich in Eisen und Panzer gehüllt, und wenn er sich manches zur Rüstung von andern borgte, so leugnet er's gar nicht. Schlagen wir einmal auf! In der Einleitung könnten zwar nur seine boshaftesten Gegner, wie große Seelen dergleichen zu allen Zeiten gehabt haben, eine Verwandtschaft mit der zum G-moll-Konzert von Moscheles, im ersten Thema eine mit dem Chopins in F-moll, S. 6, Syst. 5, T. 3 einen Anklang an Kalkbrenners D-moll-Konzert, S. 8, Syst. 3, T. 3 einen an K. M. v. Weberschen und S. 14 einen an Thalbergschen Grundton finden. Aber das Andante müssen auch seine Freunde als eine Apotheose der Romanze aus demselben Konzert von Chopin erklären, dagegen im Anfang des Finales ein Beethovensches Scherzo (aus der zweiten Sinfonie) leicht angedeutet wird, in das das zweite Thema abermals mit einem Chopinschen Gedanken einfällt, dem S. 35 der Marsch aus »Jessonda« folgt. Ja, dramatisches Leben hineinzubringen,

steht S. 31 oben sogar eine Stelle aus der neunten Sinfonie von Beethoven, die Herz doch gewiß nicht kennt, und das ganze Konzert schließt S. 43, Syst. 4, T. 2 der Einheit wegen (S. den Anfang) mit einem Gange aus desselben Moscheles' G-moll-Konzert. Alles übrige aber, gestehe man es, der Schmuck, die chromatischen Perlen, die fliegenden Arpeggiobänder usw. gehören ihm grundeigen. Man sieht, von den Besten will er lernen, und nur etwa bei Kalkbrenner und Thalberg ließ er sich auch zu Helden zweiten Ranges herab. Halte seine Tapferkeit nur an und aus; wir wollen ihm Herolde sein, trotz der allgemeinsten musikalischen Zeitung, die ihn und Hünten schon längst als Meister anerkannt hat und Händel'n auch, und studiere man sich das Konzert ordentlich ein. Wozu hat man seine Finger?

William Sterndale Bennett, Drittes Konzert. Werk 9.

„Ein englischer Komponist — kein Komponist", sagte jemand vor dem Gewandhauskonzerte, worin Hr. Bennett vor einigen Wochen das obige Werk vortrug. Als es aber vorüber war, wendete ich mich wie fragend zu ihm: „„Ein englischer Komponist"" — „Und wahrhaftig ein englischer", vollendete der Engländerfeind wortspielend. Wenige Worte genügen für heute. Eusebius hat in der ersten Nummer dieses Bandes mir so aus der Seele heraus gelesen und geschrieben, daß ich jenem Umriß nur weniges hinzuzufügen wüßte. Wahrhaftig — erwägt man, daß obiges Konzert vor schon drei Jahren, also im 19ten Jahre des Komponisten geschrieben ist, so muß man erstaunen über diese früh ausgebildete Künstlerhand, über die ruhige Disposition, über den Zusammenhalt des Ganzen, über den Wohllaut der Sprache, die Reinheit des Gedankens. Wünschte ich höchstens vielleicht im ersten Satz einige kleine Breiten weg, so ist das individuell. Im ganzen trifft man nichts Unwesentliches, nichts, was nicht in inniger Verwandtschaft zur Grundempfindung stünde, und selbst da, wo neue Elemente hinzutreten, schimmern immer noch jene goldnen Fäden hindurch, wie sie nur eben eine Meisterhand fortzuführen versteht. Welche Wohltat, im ewigen Wust von Schülerarbeiten einmal auf ein organisches lebensvolles Ganze zu stoßen, und welche Freude, daß es das Leipziger Publikum, so wenig es darauf vorbereitet war, rasch und freudig zu erkennen wußte. Das Urteil des Publikums wird hier nämlich auf eine ganz andre Weise als bei andern Virtuosen auf die Probe gestellt. Hier gilt es nicht, eine Fertigkeit anzuerkennen, eine Schule zu unterscheiden, mit andern Virtuosen

Parallelen zu ziehen. Man mußte bei unserm Künstler vielmehr erst der Bescheidenheit, mit der er alles Auffallende von sich wies, auf die Spur kommen, ob sie auch auf einem schönen reichen Boden ruhe, ob man hier eine von den selteneren, innigen Künstlernaturen vor sich habe, die, wenn sie einmal dem Außen einen Blick in das Seelenleben erlauben, unbekümmert darum, nur mit sich zu verkehren, in sich zu leben scheinen. Nach dem ersten Satz, einem rein lyrischen Stücke voll so schön menschlichen Empfindens, wie man es nur in den besten Musterwerken trifft, war man in der Hauptsache, daß es sich hier um eine vornehmere Art von Künstler handle, natürlich im klaren. Doch folgte nicht jener allgemeine aus Boden und Decke donnernde Beifall, wie ihn kecke Virtuosen herausfordern. Man verlangte mehr, man war sichtlich gespannt, man wollte den Engländer merken lassen, daß er im Lande der Musik wäre. Da begann jene Romanze in G-moll, so einfach, daß man die Noten darin zählen kann. Wenn ich es auch nicht aus der ersten Quelle wüßte, daß dem Dichter hier während des Komponierens das Bild einer Nachtwandlerin vorgeschwebt hätte, so mußte doch jedem gefühlvollen Herzen all das Rührende, das eine solche Szene hat, augenblicklich überkommen. Als fürchtete man, die Träumerin auf der hohen Zinne zu wecken, wagte da niemand zu atmen, und wenn die Teilnahme an mancher Stelle sogar gleichsam ängstlich war, so wurde sie durch die Schönheit der Erscheinung zum reinen Kunstgenuß gemildert. Und hier trat jener wundervolle Akkord ein, wo die Wandlerin außer aller Gefahr, wie auf ihr Ruhebett hingelagert scheint und ruhige Mondesstrahlen darüber fließen. Dieser glückliche Zug entschied über den Künstler, und man überließ sich im letzten Satz ungestört der Freude, die wir vom Meister zu erhalten gewohnt sind, mag er uns nun zu Kampf oder Frieden führen.

Hab' ich mich in den vorigen Zeilen vielleicht zu sehr hinter das Urteil des Publikums geflüchtet, oder wollte vollends jemand einwenden, ich hätte darin zu viel Günstiges herausgelesen, so bin ich auch bereit, alles, was ich über die Trefflichkeit des Konzerts berichtet, allein zu vertreten. Denn zu sehr not tut es, daß wahrhaft musikalischen Künstlern die Ehren gesichert werden, mit denen man Virtuosen, die nichts als ihre Finger haben, oft so unbedacht überhäuft, und daß man beide voneinander trennen lerne. Ja, gäb' es nur noch viele Künstler, die in dem Sinne wie W. Bennett wirkten — und niemandem dürfte mehr vor der Zukunft unserer Kunst bange sein[291]. —

II.

Etüden für das Pianoforte.

Alexander Dreyschock, Acht Bravouretüden in Walzerform. Werk 1.

Niemals ist mir so leicht geworden, meinen Lesern von der Musik, um die es sich handelt, ein deutliches Bild zu geben, als diesmal; niemals konnte ich ihnen auch mit so viel Zuversicht zurufen, daß sie sich sämtlich ihre Etüden selbst schreiben können, wenn sie nur sonst wollen. Vorausgesetzt wird, daß jeder den tonischen Dreiklang (populärer ausgedrückt: die Noten c e g) und den Dominantenakkord kennt; ist er vollends bis zu einem Übergang in die nahen Molltonarten gediehen, so kann er Unglaubliches zustande bringen. Hat er diese nun gehörig inne, so ist das Manöver: er lege die Hände ruhig in die gewöhnlichste Akkordenlage, springe dann plötzlich im Walzertakt mit einer Hand über die andere, rechts und links, aus der Höhe in die Tiefe, schreibe sich alles auf, hole sich Geld vom Verleger — und Komposition wie Komponist sind fertig. Jedes neue Verdienst muß anerkannt werden, und so springe unser, wir hoffen, junger Komponist nur lustig weiter und gelegentlich auch einmal in das »Wohltemperierte Klavier« von Bach, damit er mehr Akkorde kennen lerne und auch anderweitigen Nutzens halber. Noch muß erwähnt werden, daß sich der Verfasser auf dem Titel einen „Schüler von Tomaschek" nennt, ein Beisatz, den wir lieber wegwünschten, da man sonst glauben müßte, dieser Tonsetzer habe dem Stücke das Imprimatur erteilt, was wir aber bei der Achtung, die wir diesem gründlichen Tonsetzer schuldig sind, kaum glauben können. Mit einem Worte: die Etüden hätten nie in der Welt gedruckt, ja nicht einmal aufgeschrieben werden sollen.

Konrad Lüders, 12 große Etüden. Werk 26. 2 Hefte.

Der schätzbare Komponist dieser im Süden wenig gekannten Kompositionen scheint ein Däne zu sein. Der Lobspruch, den wir ihnen zu machen haben, gilt indes weniger dem Resultat der Leistung als dem Streben. Denn von allen zwölf Etüden sind eigentlich nur höchstens zwei gelungen, die in A-moll und vielleicht die in As-dur; in den andern müßte man vieles anders stellen oder ganz wegräumen, um sie als vollkommene Kunstgebilde gelten lassen zu können. Die Form ist es nämlich, die dem Verfasser überall zu schaffen macht. Wie gut

sich auch die Mehrzahl der Etüden anschickt, so dauert es nicht lange, und es ist, als weiche der Boden unter den Füßen, und der Komponist kömmt nun auf die entlegensten Dinge, in wildfremde Tonarten, neue Rhythmen, und nur mit Mühe und sichtlicher Angst wieder in das erste Gleis. Ich würde nicht geradezu verwerfen, daß der Mittelsatz eines Stücks in G-moll ganz in Es-moll spielt, wie in Nr. 1, oder der eines aus E-moll in Es-dur, wie in Nr. 3, oder der einer Etüde aus Gis-moll in D-dur, wie in der fünften; es kömmt eben ganz auf das Wie, auf die Leichtigkeit und Natürlichkeit der Verknüpfung an, wie mir denn das Genie, z. B. das Mozartsche, nie stärker einleuchtet, als wenn aus der wunderbaren Wirre der Harmonien auf einmal plötzlich der erste Gedanke in seiner ursprünglichen Reinheit wieder zum Vorschein kömmt; von Beethoven ganz zu schweigen. Wie sich aber ein Fehler immer leichter angewöhnen als ablegen läßt, so kann einem Komponisten, der noch keine bedeutende Gewalt in der Harmonie besitzt, das Hinkommen in die fremde Tonart noch leidlich vonstatten gehen, selten aber der Rücktritt. Dies als eine der hervorstechendsten Schwächen an mehren der Etüden[292].

Um nun auch die Vorzüge dieser Etüden zu nennen, so ist es besonders das Streben des Komponisten, poetische Gebilde verschiedenen Charakters zu geben. Phantastisch im höchsten Sinne sind sie sicherlich nicht, aber meistens beredt, einige aufgeregt und drangvoll. Die 2te und 3te singen auch in einem breiteren, edleren Ton, als man sonst gerade in Etüden antrifft, und ein graziöserer Künstler hätte bei gleicher Erfindungskraft dann noch Anmutigeres hervorbringen können. Auch im kleineren scherzoartigen Genre gelingt dem Komponisten manche, so Nr. 8, wenn man die starke Reminiszenz an das »Glöckchenthema« von Paganini abrechnet, Nr. 6 und 12, die aber nach und nach in der Ausführung an Interesse verlieren, vorzüglich aber die letzte, Nr. 12. — Wenn man sich schließlich fragt, ob sich die Etüden in Form und Geist denen eines gekannten Meisters mit Vorliebe anschließen, und man dies verneinen muß, so mag dies zugleich ein Beweis für einige Eigentümlichkeit sein, die Studium, Zeit und Verhältnisse zu noch glücklicherer Entwickelung gebracht haben möchten.

S. Thalberg, 12 Etüden. Werk 26.

Viele unserer jungen Phantasien- und Etüdenkomponisten haben sich in eine Satzform verliebt, die, früher schon häufig benutzt, durch die reichen Mittel, die man von neuem im Klavier entdeckt, in ver-

schiedenen Arten wieder zum Vorschein gekommen ist. Man teilt nämlich irgendeiner Stimme eine leidlich breite Melodie zu und umschreibt diese durch allerhand Arpeggien und künstliche Figurationen der ihr angehörigen Akkorde. Macht man dies einmal neu und interessant, so mag es gelten; dann aber sollte man auch auf anderes sinnen. Ich wenigstens kann solchen Stücken nicht mehr Wert beilegen als dem gewöhnlichsten Liede, wie sie zu Hunderten erscheinen. Zu einem Kunstwerk gehört aber mehr; und wer wissen will, was und wieviel, schlage nur seine Etüden von Moscheles usw. nach, wo jede etwas Besonderes bezweckt und durch verschiedene Mittel wirkt. In jener Weise gefällt sich namentlich auch Thalberg. Bei einem Virtuosen, der so außerordentliche Wirkung durch seine Behandlung des Instruments hervorbringen soll, muß es auffallen, daß man in sechs ganzen Etüden eigentlich auf nichts Neues trifft. Die erste der Etüden ist eine Trillerübung, die zweite gehört der eben beschriebenen Gattung an, die dritte will in einer schweren Figur- und Tonart üben, die vierte bezweckt schnelles Anschlagen der Akkorde, die fünfte gehört ebenfalls zu den Arpeggienetüden, in der letzten endlich unterstützt die rechte Hand ihre Melodie auf eine gewöhnliche Weise, wozu die linke die Bässe angibt. Wirken die Etüden also, vom Komponisten gespielt, originell und überraschend, so liegt es an seiner Vortragsweise, Bravour, an Raschheit des Tempos (das der Metronomangabe nach oft unausführbar scheint) u. dgl.; die Komposition an sich zeigt davon nichts. Was dagegen bei sämtlichen Etüden angenehm auffällt, ist, daß sie gar nicht so übertriebene Schwierigkeiten bringen, wie mancher an Sprüngen, Spannungen usw. erwartet haben mag, ja daß die meisten im Verhältnis zum Beifall, der ihrer Bewältigung folgen wird, geradezu leicht genannt werden müssen. Denn dankbar, einschmeichelnd, gut in die Finger und Ohren fallend sind sie alle; Thalberg, der immer mehr das Publikum als den Künstler vor den Augen hat, kann überhaupt nicht anders mehr schreiben. Daß mit solchem Ausspruch nicht etwa behauptet wird, man solle für Künstler unbequem und abstoßend komponieren, versteht sich; nur daß sich der wahre manchmal aus der weichlichen Salonluft in das freie kräftige Element hinaussehnt, meine ich. Die erste Etüde ausgenommen, die zu sehr nach Schülerübung klingt, möchte ich sie daher alle Salonetüden heißen, Wiener Etüden, Etüden für gräfliche Spielerinnen, über deren Augen man wohl einen falschen Ton überhört; dagegen sich männliche Spieler und Charaktere weniger lange bei ihnen aufhalten werden.

So ein Zweck schließt natürlich poetische Zustände, wie sie uns der tiefsinnige Chopin enthüllt, ebenso wie die tüchtige Solidität, die an Cramers Etüden so ergötzt, von selbst aus, wenn auch viele Wendungen auf Thalbergs eifriges Studium der Kompositionen des ersteren schließen lassen.

William Sterndale Bennett, Sechs Etüden in Kapricenform. Werk 11.

Der Leser weiß längst, und die Zeitschrift leugnet es gar nicht, wie sie sich unter den jüngeren Komponisten eine kleine Schar von Lieblingen auserlesen, und wie obiger Engländer nicht der geringste in jener Zahl ist, ja in gewissen Dingen sie sämtlich hinter sich läßt. Er hat, mit einem Wort, den geläutertsten Geschmack, den lebendigsten Sinn für das Unverfälschte, das Echte. Schon frühe hat ihn sein angeborner Kunstverstand über das mancherlei dumme Zeug hinübergehoben, auf das junge mutige Geister, die sich bald hervortun wollen, so häufig verfallen. Er leistet immer gerade, was er kann, und da er eine schöne Natur ist, leistet er es immer schön. Die Etüden sind in keiner Art große Erfindungen. Aber wie er haushälterisch zu Werke geht, wie er klein anfängt, nichts versäumt, nirgends auch zuviel tut, immer die Kraft dahin zu bringen, von wo sie am meisten wirkt, davon können alle lernen, das sind die Meisteranzeichen, die sich später im schönsten Sinne erfüllt haben. Denn man muß wissen, daß die Etüden schon im achtzehnten Jahre von ihm komponiert wurden, seit welcher Zeit sich seine Wissenschaft und Phantasie um ein großes bereichert haben. Immerhin strömen aber auch schon hier die Gedanken so frei und ungehindert zum Ende, daß der Etüdenzweck überall als der untergeordnete erscheint, wie natürlich ein Künstler, der wie er das Gegenteil alles mechanisch Toten, durch Studium von Etüden etwas mehr erreicht wissen will als nutzlose Fertigkeit. Der Titel besagt den Inhalt daher ganz deutlich; man erhält Kapricen in strengerer Form, von jedesmal anderer Schwierigkeit; artige Genrebilder, durch deren Nachzeichnung die Hand Leichtigkeit und Grazie erlangt. Am meisten möchte ich sie den ältern Etüden von Berger vergleichen, wiewohl diese in noch reiferem Mannesalter geschrieben sind. Gewisse Wahrheiten scheinen einem so klar wie die Sonne — so traurige Beweise dagegen man im einzelnen auch erhält; daß aber die meisten mit dem Sinne des Gesagten übereinstimmen, bin ich diesmal beinahe überzeugt. Die schlagendste der Etüden ist schließlich die letzte in G-moll.

Ludwig Berger, Fünfzehn Etüden. Werk 22.

Unter den älteren Künstlern ist es, außer Moscheles, namentlich L. Berger, der dem neuen Aufschwunge der Klaviermusik nicht müßig zugesehen hat. Überfallen ihn auch einmal alte Erinnerungen, so rafft er sich doch weit öfter in die Höhe und rührt sich, da es noch Tag ist. In der Tat, von einem schon bejahrten Künstler, dem im Verhältnis zur kleinen Anzahl seiner Werke ein so großer Ruf zuteil worden, wie nicht leicht irgendjemandem, hätte man nach so langem Schweigen etwas anderes erwartet als solche Etüden, hätte man erwartet, daß er sich ruhig ergehen würde im Strom der Harmonien und sich erfreuen am Andenken an ein langes segensreiches Wirken. Statt dem zeigt sich uns hier ein Blick in ein tiefbewegtes Leben, das sich mit ganzer Anstrengung auf der Höhe der Zeit erhalten will; hier und da dunkle Äußerungen, geheimnisvolle Anzeichen, auf einmal plötzliches Zusammennehmen der Kräfte, Gefühl des nahen Sieges — alles aber aus einer echt poetischen Brust kommend und von einem Künstlerbewußtsein geleitet, bis auf die Augenblicke, wo, im heftigeren Drang, es sich gleichsam selbst betäuben möchte. Und gerade hier offenbart sich der Dichter. Hier stehen dem Komponisten keine Formen und Verhältnisse im Weg, kümmert ihn kein Unterschied zwischen alt und neu; hier geht er *seine* Bahn*. Es ist so die Sehnsucht nach Ruhe wie der Drang nach Taten, was die meisten der Etüden charakterisiert; ein Zwiespalt, der aber der Musik keineswegs ungünstig oder fremd ist. Dadurch hat aber auch in einzelnen die Zeichnung des Ganzen etwas Schwankendes und Unsicheres erhalten, wie man es in Bergers älteren schöngeformten Etüden nicht findet. Ja man müßte es verzeihen, wenn jemand die beiden Etüdenwerke im umgekehrten Lebensalter entstanden, d. h. die früheren, bekannten für später geschrieben als die jetzt erschienenen glaubte. Wie dem sei, beide fordern zur höchsten Teilnahme auf und uns Liebe und Achtung ab. Gestehe ich auch, daß mir unter den neuen namentlich die 4te und 5te an Idee und Ausführung zurückzustehen scheinen und etwas Veraltetes an sich haben, so erhalten wir doch auch einige, die gar nicht mehr als Etüden zu betrachten sind, sondern in die erste Klasse der Kunstwerke in der kleineren Gattung gehören. Dahin rechne ich

* Ich will diese Stellen genauer bezeichnen; sie sind in der ersten Etüde nach dem Schluß hin; in der sechsten, die durchaus exzentrisch, an mehren Stellen; in der achten auf der letzten Seite; in der zehnten auf der vierten Seite; in der vierzehnten zum Schluß; in der fünfzehnten an mehren Orten.

vor allen die in D-moll für die linke Hand allein, die ein Meisterstück an Erfindung und Arbeit bei so geringen Mitteln; ihr zunächst die 1ste in C-dur, die großartig und durchaus Berger'n angehörig, die halb freundliche, halb traurige in D-dur und die gar zarte und träumerische in As-dur. Auch die 8te Etüde lasse sich niemand entgehen, wo das Scherzen nach und nach immer mehr abnimmt und uns hinter der losgebundenen Maske endlich ein ganzes schmerzliches Dichterantlitz ansieht. Es gibt in Leipzig einen Musiker[293], der mit großem Talent zur Mimik ein vom Lachen zum Weinen übergehendes Gesicht darstellt, daß man alles selbst nachmacht in seinem eigenen. Etwas Ähnliches kann man bei dieser Etüde empfinden. Auch die 2te und 14te Etüde dürfen nicht übersehen werden, ihres besonderen Wesens halber; namentlich spinnt sich die letztere immer tiefer und leiser in sich hinein, als ob sie sich gar nicht mehr sehen lassen wollte. Den Schluß der Etüden bildet endlich ein Seitenstück zur letzten der ältern Etüden; gleich wie eine Ausforderung des Komponisten an sich selbst, ob der ältere Künstler dem jüngern an Schöpferkraft noch gewachsen ist. Muß man das erste Original vorziehen, so hat doch auch der Pendant eine so schöne Exzentrizität, daß der Zwiespalt, den wir oben genauer bezeichneten, gerade zum Schluß wie eine Besiegelung des Ganzen am stärksten hervortritt. Indes möge ein freundlicher Geist dem Künstler noch öfters die heiteren, lachenden Seiten des Lebens zeigen und ihn zu neuen Werken beseelen.

III.

Rondos für Pianoforte.

Erste Reihe.

C. A. Zimmermann, Rondo in As. Werk 5.
Valerie Mom y, Rondo mit Einleitung in F. Werk 4.
Kam. Grillparzer, Rondo in A.
J. Benedict, Rondo in As. Werk 19.
H. Enckhausen, Rondo in G. Werk 38.
F. X. Chwatal, Rondo in A-moll. Werk 18.
K. Haslinger, Rondo in G. Werk 8.

Über das erste Rondo würde man sich im Hausbackentum der musi. Kritik so ausdrücken: „Das nicht leichte Rondo geht aus As-dur und ist über ein Thema des vielbeliebten, vielschreibenden Auber gearbeitet. Wenn nun dem (mutmaßlich noch jungen) Komponisten eine Kenntnis

moderner, brillanter Passagen nicht abzusprechen ist, so usf. — Das Werkchen wird sich bei einer gewissen Klasse von Pianofortespielern Freunde erwerben usw. — Die Druckfehler sind nicht bedeutend." Gestehe ich nur, daß mir viele schlechte Rezensionen vorgekommen sind — eine talentlosere Ohnmacht aber, eine trostlosere Nullität, eine gar nicht zu sagende Schlechtigkeit einer Komposition noch nie. Hiergegen verschwindet alles, was je in kurzen Anzeigen angezeigt worden ist, ja aller anspielende Witz auf Säge, Zimmermannsarbeit und dgl. Zwischen zwei Brettern eingeklemmt steht man am Ende der Welt und kann weder vor noch zurück. Zum Fenster hinaus! —

Valerie Momy, in schlimmer Stunde nahst du dich mir! Was ich von dir halte? Niemandem will ich's sagen als dir ins Ohr: „Although you have no heart, you possess a finger of the immortal Henri (das Wortspiel ist deutsch) and the hand yields not in whiteness to the keys it touches. I could indeed wish that the diamonds, which adorn it, existed in the mind (die Engländer und Franzosen haben kein Wort für unser „Gemüt"), — yet I would take the hand, if you would give it me, with this single promise on your part, that you would never compose anything."

Dagegen wäre zu wünschen, Hr. Kamill Grillparzer (ein Verwandter des Tragöden[294]?) komponierte mehr, nicht weil er unentbehrlich wäre (was wäre das auf der Welt überhaupt, nicht einmal die D-moll-Sinfonie, die Allgemeine Zeitung), sondern weil er ein echtes Talent scheint, das sich freilich noch aus dem Rohen herauszuarbeiten. Das Rondo ist ein komisches Gemisch von Dichter- und Philisterblüte und eigentlich keines, sondern eher ein Sonatensatz. Ohne Anfang trotz aller Einleitung, ohne Mittelpunkt und ohne Ende trotz des Festsitzens in der Tonart, bewegt es sich in einem kleinen Zirkel von Gedanken und entschlüpft einem allerwärts. So wirkte es schon vor langer Zeit auf mich und jetzt wieder. Jedenfalls soll folgenden Kompositionen nachgespürt werden.

Das Rondo von Hrn. J. Benedict heißt »les Charmes de Portici« und mißfällt mir durchaus in seinem Bestreben, italienischen Ohren deutsche Gedanken genießbar zu machen; denn dazu ist's offenbar geschrieben. Die wenige Erfindung, die Hr. B. überdies besitzt, kann da vollends nicht aufkommen, und eine angeborne Unbeholfenheit macht's noch schlimmer. Von Gemüt, Musik ist hier nicht die Rede; ohne irgend psychischen Zusammenhang, wie es eben die Finger treffen, windet

sich das Stück unbequem Takt nach Takt ab. Gerade zum Rondo gehört die ätherische Schaffkraft, der die Form unter der Hand wegläuft, und die sich am seltensten findet. Wir haben mehr gute Fugen als gute Rondos.

Bessere Anlagen entwickeln ohnstreitig die beiden nachfolgenden, namentlich Hr. Enckhausen, in dessen Rondo sich jüngere Spieler bald und mit Nutzen zurechtfinden werden; Eigentümlichkeit geht ihm durchaus ab, und die Leichtigkeit ist die der Prosa.

In der »Hardiesse« des Hrn. Chwatal rennt dagegen ein Kosak mit der Pike auf uns zu, aber nur um zu erschrecken; ein sehr guter, scharfer Holzschnitt. Von allen Nationalitätsnachahmungen gefielen mir bisher die kosakischen am wenigsten; die Phantasie muß immer ein gemeines bärtiges Bild mit fortschleppen. Es gibt ja auch in Sizilien Menschen und Sizilianerinnen.

Hr. Haslinger weiß das, und sein »Frühlingsgruß« kommt aus dem Süden. Es ist ein klares quellendes Gemüt, das uns schon durch eine mus. »Rheinreise« wert geworden, über die ausführlicher auf Seite 223 gesprochen wurde. Das Rondo hat viel Breiten und mehr Gräser als Blumen, aber es verschmilzt sich zu einem wohltuenden Plan, und das gilt in diesen chaotischen Tagen schon genug. Man muß bedauern, daß der musikalische Mann der Muse nur den Hof macht.

Zweite Reihe.

Vincent Lachner, Rondino in Es.
K. W. Greulich, Drittes großes brillantes Rondo in E. Werk 22.
Otto Gerke, Phantasie und brillantes Rondo in F. Werk 21.
J. Schmitt, Brillantes Rondo in Es. Werk 250.
Al. Schmitt, Rondo in Es. Werk 78.
Karl Mayer, Drei große brillante Rondos in Des, E-moll und H-moll.

Der Triumphator heißt Franz mit Vornamen, daher ich nicht diesen, sondern Vincent, wie ich höre einen von seinen Brüdern, zu loben habe. Das Rondino ist ein kleiner nackter Liebesgott mit Grübchen in den Backen, eben schalkhaft und immer auf der Flucht begriffen; in der Mitte schleppt er sich sogar mit einem Stück Beethovenscher Löwenhaut (der Komponist versteht uns gewiß), läßt es aber schnell fahren, da's ihm zu schwer wird. Kurz, das Rondino macht hübsche Bilder und hinterläßt einen ganzen Eindruck: ja es brauchte sich selbst auf einer Franz Lachnerschen

Siegerstirn nicht zu schämen als Lorbeerblatt; denn in Aufrichtigkeit, wenn letzterer manchmal nach etwas über oder außer seinen Kräften zu streben geschienen, so unternimmt dieser nichts, dessen Gelingen er nicht voraussähe. Doch wolle man auch nicht zu früh von einem einzigen gelungenen Schlag auf einen ganzen Helden schließen. Bringt er aber, wie er ein echtes Rondino geschrieben, so eine echte Sonatine und arbeitet sich so durch die Sonate bis zum irgend Höchsten hinauf, so soll es nicht verschwiegen bleiben.

So viel Anziehendes das Zusammenstellen mehrerer Stücke derselben Gattung hat, so auch das Unvermeidliche des schärferen Kontrastes verschiedener Charaktere. Aber auch ohne vom vorigen Rondino befangen zu sein, bleibt das Rondo von Hrn. Greulich sehr steif; geradezu gesagt, zur Grazie mangelt ihm alles, wenn nicht auch die vollendete Kraft, aus der jene (nicht allein nach Schiller) als Blume hervorsteigt. Sein Rondo stolpert wie ein ungeschickter Tänzer, der in der Ronde die rechte Hand statt der linken hingibt und überall Verlegenheit und Verwirrung in die Kette bringt. Wozu gleich eine Einleitung wie zu einem »Alcidor« oder »Nurmahal«[295]? Solche ästhetische Versehen vergebe man schwerer als schülerhafte Quinten. Will ich jemandem etwas Verbindliches sagen, so bereite ich ihn doch nicht mit einem Karaibengesicht dazu vor. Und auch das wollte man der größern spätern Wirkung entschuldigen, bliebe das Freundliche nur nicht ganz aus. Aber was erhält man auf ganzen fünfzehn Seiten, als mühsam aneinander gearbeitete, auf und ab laufende Passagen, meistens in Hummelscher Weise; zu einer Entscheidung, zu einer Pointe gelangt das Stück nirgends. Einiges läßt vermuten, daß es eigentlich mit Instrumentalbegleitung geschrieben, wo sich dann manches zugunsten der Komposition auslegen ließe. Wär' es nicht, so wär' es noch schlimmer; wär' es aber, so hätte es immerhin auf dem Titel bemerkt sein können. Harmonische Fertigkeit, d. h. Kenntnisse und Routine in der Harmonie, besitzt der Komponist unbezweifelt; er sollte sie vor allem zur Ausbildung und Veredelung der Melodie benutzen; denn daran gebricht es ihm gänzlich, und dies Urteil basiert sich nicht auf dieses Werk von seiner Hand allein.

Wie es passive Genies gibt, so auch passive Talente: jene leben z. B. in und von Beethoven, diese in Hummel. Hr. O. Gerke scheint viel gehört, studiert und in sich aufgenommen zu haben; seine Kompositionen haben Anordnung, Verhältnis, Sinn; aber nirgends zeigt sich eine primäre Kraft; seine Stimme ist stets wie belegt, gedämpft: er muß noch

zu sehr nach dem rechten Ausdruck suchen, sich erst in die Stimmung versetzen, als daß er sich frei und unbewußt in einer höheren ergehen könnte. Das Rondo ist, gegen zehn andere gehalten, jedenfalls schätzenswert; aber es greift nicht durch, gebietet uns nicht, es anzuerkennen; es fordert nur unser Urteil heraus, zur Teilnahme, Mitleidenschaft vermag es nicht zu erregen. Indes kann sich das leicht zum besten verkehren, und eine Umsetzung auf fremden Boden tut oft Wunder. Man müßte ja wahrhaft bedauern, wenn ein gewiß edleres Bemühen als das von Hunderten, noch dazu bei so vielen technischen Hilfsmitteln, nicht einmal in die Mitte treffen sollte. Was an uns, so wird über spätere Leistungen die Rechenschaft nicht ausbleiben.

Wir kommen zu einem sehr talentvollen Mann, Hrn. Jakob Schmitt, der, wenn er nicht schon an den 250 stände, vielleicht weiter wäre. Mit einem Wort, er schreibt zuviel und nimmt die Sache zu leicht. Über die Launenhaftigkeit, mit der die Natur ihre Gaben austeilt, könnte man sich oft grämen. Dem gibt sie Charakter aber Starrheit; jenem Erfindung aber Leichtsinn; jenem Ruhmbegierde aber keine Ausdauer; jenem dichterische Gedanken aber keine Handhabe dazu; vielen manches, den meisten wenig. Hr. Jakob Schmitt besitzt von alle diesem etwas; seine instruktiven Sachen gehören zu den besten ihrer Art, viele seiner freien Erzeugnisse sind voll musikalischen Lebens; aber sein Streben dreht sich im Kreise und kann keinen Mittelpunkt finden; seine ersten Werke sind nicht schlechter als seine letzten; wo man hingreift, Talent — und ehe man sich's versieht, ist er wieder über alle Berge. Liegt ihm doch in seinem Bruder, Hrn. Aloys Schmitt, ein Beispiel nahe, wie man sich selbst in einem engeren Wirken zu einer vollständigen Virtuosität erheben könne! Hat er nicht dieselben Kräfte und vielleicht vielseitigere? Aber wie überwiegt ihn der an Bildung, Geschmack (nicht im gewöhnlichen Modesinn), an Künstlerschaft. Hierin liegt Urteils genug über die Rondos der Gebrüder S. Das von J. Schmitt hat eine bunte Menge von Gedanken und bis auf die halbgelehrte unpassende Einleitung in Es-moll (die Tonart, in der auf der Welt am wenigsten komponiert worden) den rechten Rondozug. Wie weise wirtschaftet dagegen A. Schmitt und hält mit fester Hand zwei, drei Dinge fest, zieht sie zum Knoten zusammen, entwickelt sie ebensogut. Wollte man hier und dort am Speziellen stehen bleiben und mäkeln, so wäre kein Fertigwerden. Es handelt sich darum, wie sich des Künstlers Werk im ganzen zeigt; im einzelnen, was wäre da untadelhaft, was unverbesserlich!

Am Schluß dieser zweiten Reihe ergreife ich die Gelegenheit, an drei ältere Rondos von Karl Mayer zu erinnern. Man kann sie geradezu als Resümee seines Strebens betrachten. Die Gestalt gehört ihm (will man nicht leise an Field denken) beinahe ganz an, und klug tat er, daß er sie in allen dreien unverändert beibehielt, weil man neugefundene Formen, wenn sie sich Platz in der Welt machen sollen, mehr als einmal wiederholen muß. An Kunstwert steigen sie mit der Zahl, an phantastischer Bedeutung verhalten sie sich vielleicht umgekehrt; jedoch ist das nur eine Ansicht — und gleicht sich jedenfalls aus. Das Eigentümliche ist das Einflechten einer langsamen Kantilene in das fliehendere Wesen des Rondos, wodurch die Gattung zwei Physiognomien bekömmt und von ihrem Ursprung sich entfernend wie ein zusammengedrängter Sonatensatz erscheint. Zu dieser glücklichen Manier gesellen sich alle Vorzüge einer guten Komposition, reizender Harmoniefluß, gewählter Schmuck, durchscheinender Bau, inniger Gesang und eine Klaviergemessenheit, die die Kompositionen dieses Künstlers eingänglich gemacht und, wenn er fortschreibt, noch weiter verbreiten muß[296].

IV.

Variationen für Pianoforte.

J. Nisle, Thema mit Variationen. Werk 44.
K. G. Kulenkamp, Brillante und leichte Variationen über einen Fandango. W. 51.
J. Ruckgaber, Variationen über ein Originalthema. Werk 32.
J. Stocks, Brillante Variationen über ein Thema von Auber.
K. Haslinger, Brillante Variationen über ein Thema von Auber. Werk 6.
L. Böhner, Variationen über ein bekanntes Thema. Werk 99.
F. X. Chwatal, Einleitung und Variationen über ein Thema von Wolfram. W. 11.
Derselbe, Leichte Variationen. Werk 28.
Derselbe, Einleitung und Variationen über ein bekanntes Thema zu 4 Händen. Werk 29.
Derselbe, Variationen über ein bekanntes Thema. Werk 33.
Derselbe, Variationen über ein Thema von Strauß. Werk 34.
W. Hauck, Große Variationen über ein Thema aus »Aschenbrödel«. Werk 36.
K. Czerny, Einleitung und brillante Variationen über ein italienisches Thema. Werk 302.
G. A. Osborne, Brillante Variationen über ein Thema von Halévy. Werk 21.
Derselbe, Brillante Variationen über ein Thema von Meyerbeer. Werk 24.
C. Stamaty, Brillante Variationen über ein Originalthema. Werk 3.
H. W. Stolze, Einleitung und Variationen über ein russisches Thema. Werk 29.

Unsterblich ist keines der obigen Werke, hübsch manches. Es käme nur darauf an, zu wissen, was die resp. Komponisten selbst über ihre Werke urteilen. Hielten sie solche für ewig, so müßte man sie von ihrer Idee abzubringen suchen; gäben sie aber lachend zu, daß es ja Kleinigkeiten, über die nicht viel Worte zu verlieren, so müßte man ihre Bescheidenheit loben; denn Bachs können wir nicht in jeder Stunde sein, obwohl solches wünschenswert.

Nr. 1 und 2 gehören der blanksten Gewöhnlichkeit an. Hr. Kulenkamp schrieb der Redaktion der Zeitschrift einmal einen Brief, in dem er sehr auf sie loszieht und den zurückgesetzten großen Künstler überall durchscheinen läßt. Wären wir seine Feinde, wie könnten wir uns jetzt rächen! Denn wer Kompositionen wie Werk 51 herausgibt, darf keine anmaßenden Briefe an die Redaktionen schreiben. Aber wozu Feindschaft? Schreibe er also nur nicht noch einmal und ähnlich, sonst müßten wir ganz anders mit ihm reden.

Die Variationen des Hrn. Ruckgaber sind hübsch, etwas fade, aber nicht, um darüber in Harnisch zu kommen. Quinten und Oktaven, die greulichsten, könnte man nachweisen; — als ob das die größten Sünden der Variationisten wären! Die so gerne von einer Verschmelzung von Deutsch und Italienisch[297] sprechen, können ihre Träume hier verwirklicht hören. Nehmt einen Baß mit einer Triolenfigur in der Dezimenlage, singt dazu eine Melodie, werft einige schwindsüchtige Vorhalte hinein, und die deutsch-italienische Schule ist fertig.

In Hrn. Stocks lernen wir einen angehenden Salonkomponisten kennen. Fehlt ihm noch manches an feinster Tournüre, so läßt sich das durch eifriges Studium der Herzschen Werke ja nachholen. Ein junger Pariser, der mit hohen Begriffen von der deutschen Musik hierhergekommen und sich weiterbilden wollte, gestand mir, wie er sich nicht genug verwundern könne, daß in Deutschland Musik gedruckt erschiene, die in Frankreich schon wegen Mangels an modischer Eleganz nicht gespielt werden würde. „Das ist eben das Unausstehliche", antwortete ich ihm, „diese geschmacklose Solidität, in die wir unsere Salonkünste tauchen, gegen welche Herz ein wahrer Engel an Musik." Daß wir indes unserm Komponisten nicht unrecht tun: — er kann Talent haben; wenigstens hat das Finale Bewegung und guten Zug. —

Ein bekannter deutscher Komponist antwortete einmal auf die Frage, wie ihm eine neue Oper von Auber gefalle, die gerade in Paris gegeben wurde: „Die Taglioni tanzt wunderhübsch." Ähnlich würde

ich, wollte jemand mein Urteil über die Variationen des Hrn. K. Haslinger, sagen: „Die Wiener sind ein lustig Volk." Loben muß man schon, wenn ein heutiger Komponist, der ein kleines, scherzhaftes Thema vorhat, nicht mit einer Einleitung anfängt, als gält' es, die Mauern von Jericho umzukomponieren. So hält sich denn das ganze Heft in einer natürlichen heiteren Stimmung, die sich nur in der 2ten Variation etwas erhöht, dann aber sogar Wertvolleres hervorbringt. Der Schluß ist überraschend.

Mitten unter den jungen Gesichtern sieht uns auf einmal eine alte Ruine an. Die grünen Zweige, die sie noch trägt, wolle man ihr lassen; sie erzählen von alten Zeiten und großen Menschen, die sie gesehen. Nicht ohne Teilnahme kann man's betrachten[298].

Die Variationshefte des Hrn. Chwatal sind fast sämtlich instruktiven Charakters und enthalten, weniges Trockene abgerechnet, allerliebste Sachen, Stübchenmusik möchte ich sie nennen. Musikalischen Gehalt hat W. 11 am meisten, und in diesem wieder die Einleitung. Bei der zweiten Variation fällt mir das unleidliche Quinquilieren zwischen kleiner und großer None auf, das noch vor etlichen Jahren zu den Feinheiten des Tages gezählt wurde. Der Komponist, sonst ja ein gesunder Harmoniker, erinnere uns nicht mehr an jene Zeiten!

Wenn man die Variationen über ein Thema aus »Aschenbrödel« demselben Komponisten zuschreiben muß, der vor kurzem gestorben und ein schätzbarer Künstler gewesen sein soll, so scheint diese Komposition einer früheren Periode anzugehören, in der sich noch keine edlere Kunstansicht in ihm entwickelt hatte. Die Variationen sind unter jedem Gesichtspunkt unbedeutend und nicht einmal mit der Leichtigkeit geschrieben, die die Trivialität ähnlicher Werke in etwas vergessen macht. Hätte man sie lieber ganz unterdrückt!

Hrn. Czerny kann man nicht einholen, mit aller kritischen Schnelligkeit. Hätte ich Feinde, nichts als solche Musik gäb' ich ihnen zu hören, sie zu vernichten. Die Fadheit dieser Variationen ist wahrhaft remarkabel.

Die zwei folgenden Komponisten sind Schüler von Kalkbrenner und vortreffliche Virtuosen, ihre Variationen kein Kunstwerk, aber elegante Pariser Modearbeiten und immer noch erträglicher als diese deutschen Plumpsäcke, die oben flüchtig berührt wurden. Gut gespielt müssen die Variationen des Hrn. Osborne, W. 21, in Entzücken setzen; sie scheinen mit einer gewissen Selbstgefälligkeit geschrieben und haben

den Vorzug, leichter zu sein, als sie klingen. In den Variationen über ein Thema aus den »Hugenotten« kommt im Finale mehr als überraschend der Choral »Ein' feste Burg« usw. Bleibt Meyerbeer leben, so werden wir's noch von den Lerchen in der Luft hören.

Besonderer, ausgesuchter, eigentümlicher sind die Variationen von Stamaty über ein Originalthema, das freilich selbst wie eine Variation scheint, übrigens aber von weichem, zerfließendem Ausdruck ist. Talent findet man durchgängig, in der zweiten Variation auch viel Empfindung. Die vielen vorkommenden Oktavengänge haben ihren Grund wohl mehr in der Bravour, mit der sie der Komponist spielt, als in einer ästhetischen Notwendigkeit.

Sehr schätzenswert, wie alles, was uns von den Arbeiten des Hrn. Stolze bekannt, sind auch die obenerwähnten Variationen, und zeichnen sich durch interessantere Stimmenführung, eignen Zuschnitt und durch etwas Geistigeres aus, was manchen seiner anderen Kompositionen abzugehen schien. Wünschte ich dem Komponisten etwas, so wäre es ein Verleger, der seine Werke zeitgemäßer ausstattete. Ein so graues Kleid schadet dem ersten Eindruck beim Durchspielen ungemein. In der Phantasie habe ich mir das Werk aber möglichst schön nachgesungen und der besten Empfehlung wert gefunden.

V.

Phantasien, Kapricen usw. für Pianoforte.

Erste Reihe.

J. Tedesco, Phantasie über Motive aus »Robert der Teufel«. Werk 6.
K. Schunke, Große charakteristische Kaprice über ein Thema von Meyerbeer. Werk 46.
J. Nisle, Brillantes Allegro. Werk 45.
J. Schmitt, Große brillante Phantasie (»Douleur et triomphe.« Inspiration musicale). Werk 225.
»Hommage à Clara Wieck.« »Recueil pour le Pianoforte.«
O. Gerke, »Amusement.« Werk 16.
J. P. E. Hartmann, 4 Kapricen. Werk 18.

Wer weiß, wie Herr Tedesco mit obiger Phantasie in Leipzig wenigstens in Erstaunen gesetzt, ja wer sogar jener Exekution selber beigewohnt hat, kann es dem Komponisten nicht verargen, daß er ein bescheidenes: „Exécutée par l'auteur dans ses concerts" auf dem ge-

druckten Titelblatt beifügte. Über gewisse Dinge spräche man nicht, wenn man nicht oft gegen seinen Willen dazu gezwungen würde. Wer wird einem jungen reisenden Künstler übelwollen, ihm nicht förderlich sein! Nur das „exécutée" usw. hätte der Virtuos weglassen sollen, dieses „exécutée" usw. läßt mir keine Ruhe und Rast, verfolgt mich seit einigen Tagen in meine Träume, versetzt mir den Atem. Und dann lesen wir in einigen norddeutschen Blättern von einem Wunderspieler, dem Hannibal der Oktaven usw. Auch dies möchte sein und verdiente keine Widerlegung. Aber dies „exécutée", dies einzige Wörtchen — — Ich kann nicht weiter.

Überhaupt, wer hat die Schuld am Glücke so vieler junger Komponisten? — Meyerbeer. Ich sage nichts vom unmittelbaren Einfluß seiner Werke auf den ganzen Menschen, nichts von dem europäischen Universalstil, in welchen sich durch Bearbeitung seiner Themen am sichersten einzuschießen; ganz materiell deute ich nur auf das Gold, das göttliche, das eifrige Jünger aus ihm schlagen, auf den Vorteil, hinter den Fetzen eines großen Mannes sich mit in die Unsterblichkeit einschmuggeln zu können. So auch Hr. K. Schunke. Mit Wonne wälzt er sich in des Meisters Tönen, reicht vom großen Gesamteindruck noch einmal aus duftenden Schnapsgläschen, sich tausendfach zu berauschen: kurz, Meyerbeers tapferster Herold ist er. Fragt mich nicht genauer, was ihr auf den 20 Seiten Musik für welche bekommt, gewiß gute Anfänge, verwehende Klavierseufzer, eine Menge delikater Kleinigkeiten, dann das Meyerbeersche und allerliebste Ausführung, zum Schluß endlich, worauf ich längst gepaßt, eine Andeutung des Lutherschen Chorals. Doch sind dies nur Worte, Winke, die nur schwach wiedergeben, was ich mir bei den »Hugenotten« selbst vom Kleiderausziehen der Mädchen an bis zum Choral hinauf gedacht. Daher schwelge man nur von der Quelle selbst!

Beinahe traurig gegen solche Freudenmusik nimmt sich eine unschuldige Polonäse von Hrn. Nisle aus, der die Welt indes wenig kennt, wenn er solche mit Palestrinaschen Dreiklängen zu packen meint. Das Trio allein hat etwas mehr Farbe und angenehmen Charakter: das übrige ergeht sich in den gewöhnlichsten Harmonien; das Ganze scheint wie eine Komposition aus Vanhals Zeiten.

An der Phantasie des Hrn. J. Schmitt mißfällt mir allein das bombastische Aushängeschild. Warum »Douleur et Triomphe?« Warum »Inspiration musicale?« Warum »Grande Fantaisie brillante?« Gewiß

bleibt deshalb die Musik dieselbe: aber warum als altes bemoostes Haupt tun, was man beim Schüler belächelt, wenn er in verzeihlicher Selbstbegeisterung seine Schriften mit zollangen Buchstaben bemalt! Und daß es mit dem Schmerz und gar mit dem Triumph nicht so weit her ist, merken gewiß auch die, auf welche selbige Schilder etwa von vornherein einen Eindruck machen. Nennen wir die Sache also beim Namen: „Introduktion, Thema und Variationen" und urteilen von dieser Höhe, so erhalten wir in der Phantasie ein sehr angenehm klingendes, mit Geschick und Geschmack gesetztes Musikstück voll einnehmender Melodie und wenn nicht tiefem doch anmutendem Charakter. Vor Bertinis Kompositionen, mit denen unser Komponist, in harmonischer Behandlung wie der des Instrumentes, viel Ähnliches hat, zeichnen sich seine durch etwas Deutscheres, Handfesteres aus, während man dort freilich mehr Modisch-Neues antrifft. Das Stück wird sich ohne unser Zutun beliebt machen.

Scheint es doch, als hätten die sämtlichen fünf geschätzten Komponisten der großen Künstlerin, der sie mit der fünften der obigen Nummern ein Andenken gebracht, zu tief in das Auge gesehen, in so romantischer Weise ergehen sie sich; ja selbst zwei ehrenfeste Organisten schwankten einen Augenblick. Im Ernst, die Sammlung ist interessant. Gleich das erste Stück, eine Kaprice von C. Franck, fällt durch Kürze, Frische, Kraft und Einheit auf, während sich die Rhapsodie von A. Hesse unter dem romantischen Einfluß noch etwas verlegen benimmt, aber mit Talent aus der Schlinge zieht. Die Vision unsers geschätzten Dr. Kahlert bekenne ich nicht ganz zu verstehen, ja bekenne, daß ich sie erst Adagiosissimo spielte, als ich zu meinem Erstaunen Presto als Tempo fand: nun war es vollends dunkel um mich. Ein kleines Ungeheuer von Romantik hält man sicherlich unter den Händen. Die Tokkata von C. Köhler ist auf eine lebendige Figur gebaut und klingt, rasch gespielt, gut und brillant. Daß im zweiten Teil immer dieselben Harmonien vorkommen, fällt etwas auf. Ein Nokturno von B. E. Philipp schließt; es ist eine Kopie, aber mit einem Talent gemacht, das mehr Nahrung und Aufmunterung verdient, als es vielleicht erhalten hat.

Aus dem »Amüsement« des Hrn. Gerke wünschte ich nur den Walzer und die Polonäse weg, um es als ein gutes empfehlen zu können. Wahrhaftig, man sollte eine besondere Redaktion für Manuskripte honorieren, die im voraus Tod und Verderben jungen, talentvollen Komponisten schwören, wenn sie offenbar Verbotenes mit ihren besten Gaben in die

Welt einzuschwärzen trachteten. Ohne jene Stücke, bei denen die Achtung, die er sich bei dem Kritiker und Künstler erwerben muß, wieder zur Gleichgültigkeit und zum Verdruß herabfällt: welche wertvolle Sammlung hätte es gegeben! Die andern Sätze, ein Marsch, ein Scherzo, das freilich sehr an das Hummelsche in der D-dur-Sonate erinnert, ein Rondo und eine Mazurka gehören zu dem Gedankenvollsten, das mir jetzt von den Arbeiten dieses Komponisten zu Gesicht gekommen. Halte er daran fest; die elegante Sphäre lasse er in Gottes Namen anderen.

Die vier Kapricen von Hrn. P. E. Hartmann sind wohl gearbeitet, verständig, ernst, ja finster. Es scheint aber, als wolle er des Guten zuviel, als hafte er zu lange am Einzelnen; seine Musik spricht noch nicht frei, gleich als ob ein Dämpfer darüber läge. Wo man hinfühlt, Formen und Gedanken, aber — mit einem Wort, kein Gesang. In der dritten Kaprice, die melodischer werden will, zeigt sich das am stärksten: sie hat wohl Melodie, schweift aber unlustig und unsicher auf und nieder; wo man rechts zu kommen glaubt, geht sie links, wo man in die Tiefe, strebt sie in die Höhe. Die zarte melodische Ader, die sich in den Werken der Meister durch die verwickeltsten Labyrinthe der Harmonie hindurchzieht, kann freilich niemand mit Gewalt in sich bringen; gewiß läßt sich aber durch stetes Aufmerken, der Harmonie nicht eine zu große Herrschaft über die Melodie einzuräumen, diese von jener nicht gänzlich unterdrücken zu lassen, gar manches erreichen. Darauf scheint mir der Komponist achten zu müssen. Wär' es, daß wir mit unserm Rate [nicht] zu spät kämen, und daß er mit freier leichter Brust das Ziel verfolge, dessen glückliche Erreichung wir jeder wahren Bestrebung von so ganzem Herzen gönnen!

Zweite Reihe.

L. Schuberth, Große Phantasie in Form einer Sonate (»Souvenir à Beethoven«). Werk 30.
K. M. v. Weber, Phantasie (»Les Adieux«).
S. Thalberg, 3 Nokturnos. Werk 21.
Derselbe, Große Phantasie. Werk 22.
W. Taubert, Brillantes Impromptu über ein Thema von Meyerbeer. Werk 25.
Derselbe, Brillantes Divertissement (»Bacchanale«) mit Begleitung des Orchesters. Werk 28.

Sollte einem der obigen Komponisten vor einigen Augenblicken das linke Ohr so stark geklungen haben, daß er vor sich selbst hätte fliehen mögen, so ist das natürlich; denn ich ließ mich eben so gegen einen Bekannten aus: „Freund, du weißt, ein ganzer Jean Paulscher Walt von

Sanftmut steckt in mir; in gewissen Fällen aber könnt' ich denn doch getrost aus der Haut fahren. Wir hatten neulich eine Sinfonie vor, deren Verfasser so tapfer zusammengestohlen, daß wir uns die einzelnen Sätze recht gut zurückrufen konnten, wenn wir sie bezeichneten mit »Eroica«-Satz, »Sommernachtstraum«-Satz usw. Der Sinfonist ist aber ein Kind gegen unseren Beethovenverewiger .... Sind wir denn dahin gekommen, daß wir Komponisten, ehe sie komponieren, erst fragen müssen, ob sie Knigges »Umgang mit Menschen« gelesen — dahin, daß wir sie aufmerksam machen müssen, daß man in gebildeter Gesellschaft die Stiefel nicht ausziehen dürfe? Kennen sie nicht den Anfang des ABC der ersten Bildung? Sollen wir sie an die griechischen Schulen erinnern, in welchen den Schülern ausdrücklich gesagt wurde, daß sie die Melodien ihrer Väter sacht und ernst nachsingen müßten, und ‚daß sie scharfe Schläge bekamen, wenn sie jene Melodien durch Schnörkeleien verzierlichen wollten?' Vergeht sich die Unbildung so weit, die erhabenen Gedanken eines Meisters zu betasten? Noch mehr, wagt sie es, sie förmlich zu verändern, zu verrücken? Wahrhaftig, an ihrer Verehrung kenn' ich sie. Hidschnu-Chan-Murzach wälzt sich vor einem Klotz im Staube, Peter kneipt seinen Schatz in den Backen, und Komponisten schreiben »Souvenirs à Beethoven!«" Mein Freund sagte, ich äußere mich etwas stark. Ich aber gelobte mir von neuem, gegen Gemeinheit und Verkehrtheit, solange ein Tropfen Bluts in mir, anzukämpfen.

In der Phantasie mit Webers Namen glaubt' ich mich etwas von meinem Verdruß erholen zu können; aber schon auf der dritten Seite schien mir jede Note wie zurufen zu wollen: „Ich bin nicht von Weber!" Und wenn man mir seine Handschrift zeigte, ja, stände er selbst aus dem Grabe auf und beteuerte, daß die Phantasie von ihm, ich könnt' es nicht glauben. Die Getäuschten tun uns herzlich leid; meine moralische Überzeugung kann mir aber niemand nehmen. Man wird uns vielleicht Papiere vorlegen, niemals aber beweisen können, daß mit der Veröffentlichung eines durchaus schalen, auseinander fallenden Musikstückes, und trüge es den Namen des Besten an der Stirne, irgendetwas gefördert ist[299].

Beim Durchgehen der Kompositionen von Thalberg war ich von jeher immer in einer gewissen Spannung, nicht als ob ich auf Platitüden lauerte, sondern weil er sie immer so gründlich vorbereitet, daß man die kommende kahle Stelle ziemlich genau vorauszubestimmen weiß. In kleineren Kompositionsgattungen, die keine so nachhaltende

Energie zur Vollendung erheischen als größere Formen, finden sich solche Stellen natürlich weniger, daher mir auch das meiste der Notturnos gefallen hat, wenn man vorweg von Vielseitigkeit und Großartigkeit der Erfindung absieht und dem Komponisten eine gewisse Süßlichkeit nicht als Schwäche anrechnet. So sind die Melodien der Notturnos durchweg einschmeichelnd, wenn auch nicht neu und vollkommen edel. Die im ersten scheint mir nur eine Veränderung vom alten »An Alexis« usw., ist aber sozusagen schön instrumentiert. Auch der zweite melodische Gedanke (in As-dur) im zweiten Notturno singt recht zart, schleppt aber zuletzt. Am besten will mir das Thema zum dritten Notturno gefallen, da es nicht so breit auseinander fließt und südlicher Natur ist; in der Folge (Takt 13 zu 14) kommt indes eine Fortschreitung $\left(\begin{smallmatrix}\text{dis e}\\ \text{gis a}\end{smallmatrix}\right)$, die mir unerträglich. — Die Rückgänge, in denen sich die Meisterhand am ersten kundtut, geschehen noch nicht mit der Leichtigkeit und Natürlichkeit, wie wir es bei Field und Chopin treffen, wie sich Thalberg überhaupt zu letzterem verhält wie Karl Mayer zum ersteren. — Die Phantasie Werk 22 besteht aus einer Menge kleiner Abteilungen, die sich um einige Grundharmonien bewegen, aus denen sich hier und da auch recht schöne Melodien entwickeln. Sie enthält manches Anmutige und Zarte, so schwierig und vollstimmig sie geschrieben ist. Ein musikalisches Blatt enthielt jüngst bei Besprechung Thalbergischer Kompositionen die Bemerkung, daß man beim Anhören freilich um die Hälfte des Genusses käme, wenn man die Augen zudrücke, d. h. wenn man sie sich vierhändig gespielt dächte. Ich meine aber, daß es nicht gering anzuschlagen ist, wenn ein einzelner vollbringt, wozu sonst zwei gehören. Dies könnte also die Achtung nur erhöhen. Daß aber bei Thalberg, wie bei Herz und Czerny, das Hand- und Fingerwerk Hauptsache bleibt, und daß er mit glänzenden Mitteln über oft schwächliche Gedanken zu täuschen weiß, könnte zu einem Zweifel veranlassen, wie lange die Welt an solcher mechanischen Musik Gefallen finden möchte.

Von den Kompositionen, die durch die »Hugenotten« hervorgerufen sind, und deren uns der Himmel nicht zu viele schenken wolle, verdient allein die von Hrn. Taubert den Namen — wenn auch nicht Kunstwerk, doch den eines guten Musikstückes. So wenig originell mir der Chor »Rataplan« usw. vorkommt, ja beinahe wie eine Brechung der Galoppade aus »Wilhelm Tell«, so hätte ich ihn doch, wenigstens einmal, unverändert zu hören gewünscht, als so, wie ihn sich Herr Taubert

gesetzt. Doch ist das Nebensache, und das, was der Arbeit Wert gibt, der Bau des Ganzen, worin es den deutschen Künstlern nun niemand zuvortut. Der Verfasser selbst legt vielleicht nur wenig Wert auf sein Hugenottenstück; indes würden wir gar nicht dagegen sein, schriebe er auch in der Zukunft manches derlei zum Vorteil für das Publikum wie für seinen eigenen, — für jenes, das von der gediegenen Arbeit der Schale, woraus es von seinen Lieblingsgenüssen zu kosten bekömmt, ungleich mehr lernen kann als von den windigen französischen Champagnergläsern, — für ihn, daß er von den Feinheiten des Salons so lange für sich nütze, als es einem ernsteren Streben keinen Abbruch tut, wie denn Florestan neulich in einer anderen Beziehung meinte, man müsse manches in sich hineinkomplimentieren, um es nur wieder herauszuprügeln, welchen Spaß wir ihm gern gönnen.

Im »Bacchanale« finden wir gerade kein bacchantisches Leben, für das dem Komponisten wohl auch der höchste Schwung der Begeisterung mangelt, aber ein lustiges Gelage, dem keine Polizei etwas anhaben wird. Die Instrumente scheinen viel darin zu sagen zu haben, wir können es leider nicht genau angeben, fehlender Partitur halber. Anklänge an Mendelssohn, wohl auch an Weber finden sich hier und da, aber in einer Weise, die ich umgekehrte Nachahmung nennen möchte, indem mancher Komponist gerade dem, dem er ähnlich wird, mit allem Fleiß auszuweichen sucht, bis er ihm in einem unbelauschten Augenblick mit dem ganzen Körper in die Arme fällt[300].

---

48. Ältere Klaviermusik.

Ausgewählte Tonstücke für das Pianoforte von berühmten Meistern aus dem 17. und 18. Jahrhundert, gesammelt von K. F. Becker.

In der Zeit, wo sich alle Blicke auf einen der größten Schöpfer aller Zeiten, J. Seb. Bach, mit verdoppelter Schärfe richten, mag es sich wohl schicken, auch auf dessen Zeitgenossen aufmerksam zu machen. Kann sich freilich, was Orgel- und Klavierkomposition anlangt, niemand seines Jahrhunderts mit ihm messen, ja will mir alles andere, gegen seine ausgebildeten Riesengestalten gehalten, wie noch in der Kindheit begriffen erscheinen, so bieten einzelne Stimmen jener Zeit

ihrer Gemütlichkeit wegen noch Interessantes genug dar, als daß man sie ganz überhören dürfte. Die neuen Ausrufer alter Musik versehen es meistens darin, daß sie gerade das vorsuchen, worin unsere Vordern allerdings stark waren, was aber auch oft mit jedem andern Namen als mit dem der „Musik“ belegt werden muß, d. h. in allen Kompositionsgattungen, die in die Fuge und den Kanon gehören, und schaden sich und der guten Sache, wenn sie die innigeren, phantastischeren und musikalischeren Erzeugnisse jener Zeit als unbedeutender hintenansetzen. Die Sammlung, die vor uns liegt, vermeidet diesen Fehler und bringt uns eine Reihe freier, wirklicher Tonstücke, die in ihren naiven schmucklosen Wendungen auch noch eine andere als die Verstandesseite in Anspruch nehmen. Für das Interessanteste halten wir die Sätze von *Couperin* († 1733), *Kuhnau* († 1722) und *G. Böhm* (um 1680). Der von Couperin hat sogar einen provenzalischen Anflug und zarte Melodie, während es einem bei dem steifen Kuhnauschen Adagio ordentlich schaurig wird; G. Böhm vollends setzt mit einer gespenstigen Kaprice dem Ende die Krone auf[301].

---

49. Sonaten für das Pianoforte.

Konst. Decker, Leichte Sonate. Werk 12.
F. Risle, Große Sonate zu 4 Händen. Werk 41.
A. L. E. Trutschel, Große Sonate zu 4 Händen. Werk 8.
L. Schuberth, Sonate (»L'espérance«). Werk 25.
F. Ries, Große (52.) Sonate. Werk 175.
H. Triest, Sonate. Werk 4.
W. Sterndale Bennett, Sonate. Werk 13.

Man sieht, an neuen Sonaten fehlt es keineswegs, obwohl in einem anderen Sinn hinlänglich — wie denn auch fast sämtliche obengenannte, die zwei letzten ausgeschlossen, als Nachzügler einer ältern Zeit zu betrachten sind. Die von Hrn. *Decker* ist zwar augenscheinlich für Kinderhände und -köpfe berechnet; indes wünschten wir ihr eben deshalb etwas von der großen Trockenheit weg, die wenig geeignet, das kleine Volk zum Fleiß aufzumuntern. — Auf der zweitgenannten Sonate findet man den Beisatz: „Komponiert in Sizilien, am Fuße des Ätna“ und eine passende Vignette, weshalb man wohl mit Grund auf etwas Feuerspeiendes usw. aufsehen mag. Statt dessen findet man in ihr das gewöhnlichste Vanhalsche Treiben, den klarsten Viervierteltakt, in dem sich

je ein C-dur bewegt, kurz eine leidlich breite, wohlgesetzte, Lafontainesche Familiengeschichte, wie sie zu Hunderten schon geschrieben, ohne daß man sie gerade hart anlassen dürfte. — Eine ziemlich ähnliche Natur spricht sich im Komponisten der folgenden Sonate aus; doch greift er höher aus, möchte mehr interessieren und mehr geben, als seine Kräfte vermögen, daher oft Unordnung und Verlegenheit im Periodenbau, in der Harmonie usw., und das so auffallend, daß es auch einem ungeübteren Blick nicht entgehen wird. Die Sonate ist vielleicht sein erster Versuch in dieser strengen Form; er nimmt, gewöhnlich zu reden, noch alle Tischecken mit, kann sich noch nicht betun. Dabei fehlt es vorzüglich an Gesang, an ausgebildetem, in dem er sich durch musterhafte Vorbilder vor allem veredeln muß. Einen auf das Bessere gerichteten Willen, Fleiß und Sorgsamkeit kann man ihm aber keineswegs absprechen. — Die Sonate des Hrn. Schuberth ist von freundlichem, hübschem Ton, aber in möglichster Hast hintereinander geschrieben. Vernachlässigung des Details haben wir bisher allen Kompositionen dieses ebenso talentvollen als leichtfertigen Komponisten vorwerfen müssen. Er gehört zu den Musikern, die zu jeder Tagesstunde komponieren können, gehend und stehend; vieles gerät, dem Ganzen fehlt aber die edlere musikalische Weihe.

Einzelne Stellen des ersten Satzes in der Sonate von Ries könnten an Beethoven erinnern, manches auch, was ein Lob sein soll, von ihm selbst geschrieben sein; die ganze ließe aber, wenn man den Titel nicht wüßte, kaum auf das Werk eines ausgezeichneten Meisters schließen. Es läuft überall zuviel Mittelmäßiges unter, und wo es manchmal in die schöne Höhe möchte, wo wir diesen Künstler früher oft angetroffen, sinkt er kurz darauf wieder zurück, als hing' ihm Blei an den Flügeln. Überhaupt scheint mir die Sonate in einer unlustigen Stimmung geschrieben. Das Larghetto hat einige zarte Stellen, aber etwas Veraltetes in der Kantilene; dazu läßt der häufige Taktwechsel keinen rechten Genuß im Zuhörer aufkommen. Das Trio im Scherzo zeichnet sich durch etwas Eigentümlichkeit mehr aus; doch ist auch in ihm keine rechte Freude, als hätte es dem Komponisten selbst nicht gefallen, da er's schrieb. Im 4ten Takt des 2ten Teiles vermuten wir Stichfehler; die Harmonie muß wohl As-moll bleiben, wozu die rechte Hand Des Ces angibt (statt, wie gedruckt ist, Es Des). Das Finale hat nichts Hervorstechendes; der Mittelsatz in D-dur scheint uns sogar unpassend und arm an Melodie. — Die Sonate von Triest kannten wir bereits aus dem Manuskript, das

20*

wir auch früher mit einigen Worten angezeigt[302]. Irren wir nicht, so hat der bescheidene Komponist verstanden, was wir namentlich am ersten Satze ausgesetzt, und einige Änderungen vorgenommen. Ob sie glücklich sind, können wir nicht mehr beurteilen, da uns die älteren Lesarten entfallen sind; doch zweifeln wir, da uns der erste Satz in der neuen Gestalt jetzt weniger zusagt als damals, bis auf die zwei ersten Seiten, die sich klar und lebendig entfalten; das Folgende scheint uns zerstückelt; es ist keine Achse da, kein Mittelpunkt, und so hinterläßt das Stück einen dunkeln, nebelhaften Eindruck. Auch der letzte Satz, dem wir früher die innere und äußere Ähnlichkeit mit einem bekannten Beethovenschen vorwarfen, scheint uns umgearbeitet. Im ziemlich leidenschaftlichen Charakter schließt er sich genau dem ersten an; doch fehlt auch ihm das schöne Verhältnis der Teile, und dies vergessen zu sollen, reißt er nicht genug fort mit sich. Die Meisterhand erkennt man namentlich an der Einführung des zweiten Gedankens: er muß erwartet werden und dennoch überraschen; hier kömmt die Melodie in As zu absichtlich und gezwungen, noch mehr der eingewebte Marsch in Des-dur, dessen Sinn man überhaupt nicht recht versteht. Vom Komponisten rasch und feurig gespielt, muß die Sonate indes von Wirkung sein. Was den Klaviersatz insbesondere anlangt, so raten wir dem jungen Künstler, sich mir allem Neuen bekannt zu machen; mit leichter Mühe würde er dann manches wohlklingender und reizender gesetzt haben.

Die vortreffliche Sonate von Bennett führen wir heute nur mit dem Namen auf, da sie die Davidsbündler in ihr »Museum« aufgenommen, wo man bald das Nähere nachlesen kann[303].

---

50. Fragmente aus Leipzig.

I.[304]

Trefflicher Leser, es war nicht eher als heute möglich, mich zum Niedersetzen zu bringen, um von all den Herrlichkeiten zu erzählen, die die vergangenen zwei Monate an Musik und Musikmenschen über uns ausgeschüttet, — eben der Herrlichkeiten halber, die sehr vom Schreiben abhielten. Mendelssohn, Lipinski, die Lachnersche Preissinfonie, Henriette Grabau, der durchfliegende Chopin, Anfang der Euterpe, Henriette Carl, Döhler, acht Abonnements-, ebensoviel Extra-

konzerte, Ludwig Berger, Anfang der Quartetten, Elisabeth Fürst, polnische, französische und englische Künstler (Nowakowski, Brzowski, Stamaty, Bennett), eine Menge anderer mit Briefen, »Israel in Ägypten«, Sinfonie von Reißiger, Theater, Bachsche Motetten — — kurz, Blüt' auf Blüte trieb es: jede Woche, jeder Tag brachte etwas.

Zuerst also, wie alle wissen, daß Mendelssohn auch diesmal an der Spitze eines treuen Orchesters die Hauptbegebenheiten leitete mit der Kraft, die ihm eigen ist, und mit der Liebe, die ihm das allseitige Entgegenkommen einflößen muß. Wenn ein Orchester, ohne Ausnahme eines einzelnen, an seinem Dirigenten hängt und an ihn glaubt, so gebührt unserm das Lob, wozu es freilich auch Grund haben mag. Von sogenannten Kabalen und dem ähnlichen hört man hier nichts, und so ist's recht und müssen Kunst und Künstler gedeihen. —

Ihm zur Seite steht David, die Stütze des Orchesters, ein Musiker vom feinsten Korn. Auch die liebgewohnte Erscheinung der ersten Sängerin Frl. Grabau nicht zu vergessen, von deren Marienstimme die Zeit höchstens das genommen, was etwa noch zu erdig daran war. Endlich der tüchtigen Mitglieder nicht zu vergessen, als da sind die HH. Queißer, der Posaunengott, Ch. G. Müller, Uhlrich, Grenser, die erst da recht [zu arbeiten] anfangen, wo andere schon ermatten.

Von solchen Kräften unterstützt und gehoben, gab es bis jetzt acht Konzerte im Gewandhaus.

Nur des Ausgezeichnetsten von dem, was sie an neuen Kompositionen und Virtuosenleistungen Einheimischer und Fremder gebracht, kann hier Erwähnung geschehen.

Von neuen oder hier noch nicht gehörten Kompositionen sei zuerst der wenig bekannten ersten Ouvertüre zu »Leonore« von Beethoven gedacht, die an Höhe der Erfindung die Mitte zwischen der gewöhnlichen in E-dur und der großmächtigen in C-dur, vielleicht das Ergreifendste, was die Musik überhaupt aufzuweisen hat, behaupten mag. Bekanntlich gefiel die großmächtige in Wien wenig bei ihrer ersten Aufführung (Beethoven soll darüber geweint haben). Daher die verschiedenen Ouvertüren. Hr. Schindler in Aachen hat noch eine*.

Sodann einer ganz neuen Ouvertüre zu (Shakespeares?) »Was Ihr wollt« von Ferdinand Hiller[305]. Es wäre schlimm, wollte man nach der Aufnahme von seiten des Publikums einen Maßstab für ihren Wert

* Es ist die seitdem als Nr. 2 bei Breitkopf u. Härtel erschienene.

oder für die Bildung des letzteren abnehmen. Der Grund der Kälte, wenigstens Stummheit, liegt allerdings zum Teil im Charakter der Ouvertüre selbst, deren feiner versteckter Humor durchaus mehr zum Nachdenken und Vergleichen als zur Begeisterung auffordert. Das Publikum, wie der einzelne haben ihre hellen und dunkeln Stunden. Spiele man die Ouvertüre nur noch einmal, und der Vorhang wird gewiß zum Schleier, hinter dem das überraschte Auge eine Menge lustiger und trauriger Gestalten in vielfältigen Trennungen und Vereinigungen wahrnehmen wird. Außer diesem höchst besonderen Grundton ist es aber auch der natürliche Wuchs, sozusagen, und die künstlerische Gewandung, wodurch sich das Werk als Hillersches auszeichnet: an Geist überwiegt es ohne weiteres alle die Gelegenheitsouvertüren, mit denen uns der Himmel in neuer Zeit so oft bestraft.

Sodann kam und ging unter unzähligen Pauken und Trompeten die Preissinfonie von Lachner. Die Zeitschrift hat über sie schon Rechenschaft gegeben.

Ebenso blieben die Ouvertüre, einzelne Sätze und Finale aus der neuen komischen Oper »Die Macht des Liedes« von Lindpaintner unter der Erwartung. Jeder Kunstnaturnachlaß schmerzt, doppelt, wo Ausländischem oft so unverdiente Ehre widerfährt. Auch zeigte sich das Publikum bei dieser Gelegenheit beinahe gebieterisch[306], indem es einzelne zum Schluß Klatschende im Augenblicke zur Ruhe verwies. Vielleicht, daß die Oper auf der Bühne anders wirkt.

Die jüngste Neuigkeit war endlich eine Sinfonie, die erste[307], von Reißiger. Bei weitem aushaltender an innerer Kraft als die Lachnersche, kürzer, anspruchsloser, schlägt sie vielleicht noch zu sehr ins Gebiet der Ouvertüre hinüber. Da der stattliche Kapellmeister selbst dirigierte, so war die freudige Aufnahme eine natürliche und ganz an der rechten Stelle. —

Dies das Bemerkenswerteste, im ganzen wenig Erfreuliche über neugebrachte Kompositionen. Von älteren meist Beethoven und Weber.

Noch erwähn' ich den 27. Oktober, den sich sicher mancher Gewandhausmusiker rot angestrichen im Gedächtnis. Was in anderen Städten zur Alltäglichkeit herabgezogen worden, das Wiederverlangen von ganzen Orchestersätzen, mag in Leipzig als außergewöhnliche Auszeichnung gelten, wie sie eben in jeder Hinsicht das Orchester durch hinreißenden Vortrag der großen »Leonoren«-Ouvertüre an jenem Abend verdiente. Wie herrlich stand da die Kunst über den äußeren und inneren Spaltungen,

die an einem Orte, wo sich so viele bedeutende Naturen durchkreuzen, freilich nicht ausbleiben können, und rückte alles versöhnend aneinander.

Bilden so die größern Leistungen die Säulen des Musiklebens, so schlingen sich die der Virtuosen wie duftige Kränze hindurch, unter denen die schönsten wiederum: ein Violinkonzert, von David meisterlich gespielt, italienische Bravourarien, von Frl. Fürst gesungen mit italienischer Stimme und eigentümlicher Manier, Klaviersätze, von Hrn. Theod. Döhler zum Entzücken gespielt und zum Wildwerden komponiert, ein interessantes, vielleicht zuviel verschlungenes Violoncellkonzert von J. B. Groß, ebenso ein leichteres Quartettstück über eine Barkarole, von ihm, den HH. David, Uhlrich und Queißer wahrhaft reizend ausgeführt, vor allem das G-dur-Konzert von Beethoven für Klavier mit seinem großgeheimnisvollen Adagio, von Mendelssohn begeistert und begeisternd gespielt, sodann Violinvariationen von Fr. Schubert (nicht unserm), von Uhlrich glänzend vorgetragen, deutsche Arien von Weber und Spohr, von Hrn. Sesselmann aus Darmstadt gut gesungen, endlich ein Flötenkonzert von Lindpaintner, von Hrn. Grenser mit der wohltuenden Meisterschaft vorgetragen, die diesen Künstler so hoch stellt.

II.

Als ich heute die Zettel der letzten zwölf Abonnementskonzerte durchflog und mir die Buchstaben manches der gehörten Musiken vollständig, vieles halb zurückriefen, strebte die Phantasie, alles in ein Bild zusammenzufassen, und unversehens stand eine Art blühender Musenberg vor mir, auf dem ich unter den ewigen Tempeln der älteren Meister neue Säulengänge, neue Bahnen anlegen sah, zwischendurch, wie Blumen und Schmetterlinge, lustige Virtuosen und liebliche Sängerinnen: alles in so reicher Fülle und Abwechselung durcheinander, daß sich Gewöhnliches und Unbedeutenderes von selbst übersah.

Was in der Zeit von älteren Kompositionen gegeben wurde, findet man in den vorhergehenden Nummern in der Chronik notiert. Manche Leute glauben ihr möglichstes zu tun, wenn sie auf „einen Mozart", „einen Haydn" usw. als auf große Meister aufmerksam machen. Als ob man das nicht an den Sohlen abgeschliffen haben müßte! Als ob es sich nicht von selbst verstände, ob man ihre Musik nicht in- und auswendig kennen müsse! Nur die D-moll-Sinfonie macht ihnen noch zu schaffen, und sie fragen, ob sie denn eigentlich nicht über die Grenzen

des Rein-Menschlichen hinausginge? — Freilich soll man Beethoven nach Zollen messen (nach König Learschen aber gewiß), und das Studium der Partitur tut das übrige.

Dankbar aber vor allem muß man anerkennen, wie sich die Direktion, namentlich in dieser Saison, angelegen sein ließ, Manuskripte, weniger Gekanntes, kurz Neues vorzuführen. In dieser Hinsicht möchten sich kaum die Weltstädte mit dem kleinen Leipzig messen. Und wenn man sich auch in manchem getäuscht fand, so wurden doch Urteile angeregt, Meinungen festgestellt, hier und da auch freudige Aussichten eröffnet. So gab es neue Sinfonien vom Stuttgarter Molique, vom Kapellmeister Strauß in Karlsruhe, vom M.-D. Hetsch in Heidelberg. Das Publikum stimmte in seinem Urteil über sie fast zusammen, obgleich ohne Zweifel der ersteren der Vorrang gebührt. In allen geschickte Arbeit, wohlklingende Instrumentation, treues Festhalten an die alte Form, sonst aber nachweislich überall Anklänge an Dagewesenes, in der von Strauß, besonders im ersten Satz, so auffallend in Ton- und Taktart, Form und Idee, daß man den ganzen ersten Satz der »heroischen Sinfonie« wie eine Gestalt am Wasser abgespiegelt sehen kann, aber freilich umgestürzt und blässer.

Ganz besondere Erwähnung gebührt der von Eduard Marxsen für großes Orchester instrumentierten sogenannten »Kreutzerschen Sonate« von Beethoven, von der schon Hr. Ritter von Seyfried in diesen Blättern gerühmt, wie es die mit ungewöhnlicher Instrumentkenntnis, mit Liebe und Phantasie im Beethovenschen Geist geschriebene Partitur verdient. Dagegen scheint mir der Gedanke, das im Original fehlende Scherzo durch eines aus der großen, in einer ganz andern Lebens- und Kunstepoche entstandenen B-dur-Sonate zu ersetzen, in so hohem Grade unglücklich, ja auch die Instrumentation dieses Satzes im Vergleich zu den andern so ungeschickt und wie von einer andern Hand herrührend, daß ein ordentlicher Beethovener darüber eher wüten als in die Heiterkeit des Leipziger Publikums einstimmen müßte; der dithyrambische Aufschwung im letzten Satz machte das verkehrte Einschiebsel allerdings durchaus vergessen. Seien hiermit alle Konzertdirektionen um Aufführung dieser prachtvollen, ins Große gemalten Kopie ebenso angegangen wie um Hinweglassung des Scherzos, und machten sie sich den reproduzierenden Komponisten zum Todfeind dadurch.

Wenn sich die neugebrachten Sinfonien also in ziemlich gleichen Kreisen bewegten, so waren die neuen Ouvertüren ihrer innern und

äußern Verschiedenheit halber um so merkwürdiger. Florestan fragte neulich schelmisch genug, zu welchem Stück von Shakespeare denn die meisten Ouvertüren geschrieben würden[307] usw.: bei den vier fraglichen wäre jedoch der Witz nichts weniger als gut anzubringen. Eine zur Oper »Der Besuch im Irrenhaus« von J. Rosenhain in Frankfurt verriet freilich viel Sympathie zu unsern westlichen Nachbarn, und Schönes, Sonderbares und Gemeines wechselten darin so rasch, daß man nirgends Fuß fassen konnte; indes zeugte sie auch von einem gewandten Talent, dem, wenn es noch Würdigeres leisten sollte, nur mehr Wachsamkeit über einen angebornen Leichtsinn anzuraten wäre. In einem phantastischen Vorspiel zu Raupachs »Tochter der Luft« von Spohr stellte sich seine bekannte Eigentümlichkeit mehr als je heraus, seine elegisch klagenden Violinen, seine wie vom Hauch berührt anklingenden Klarinetten, der ganze edle, leidende Spohr; im ganzen bin ich jedoch nicht klar worden, und die Partitur konnte ich mir nicht verschaffen. Um so genauer kenn' ich die gegebene Ouvertüre von Ferdinand Hiller[308], namens »Fernando«, spanischen Charakters, ritterlich, durchweg interessant, überaus sorgsam und fein gearbeitet, nach Beethovenscher Bedeutsamkeit strebend, im Hauptrhythmus aber leider Note auf Note auf einen Gedanken von Franz Schubert (aus einem Marsch in C-dur) so genau gebaut, daß sie mir (auch im Grundcharakter) wie eine größere Ausführung dieses Schubertschen Marsches vorkam. Mit nicht minderer Freude habe ich oft »Die Najaden«, Ouvertüre von William Sterndale Bennett, durchlesen; ein reizendes, reich und edel ausgeführtes Bild. Wenn sie sich allerdings an das Mendelssohnsche Genre anlehnt (wie ja auch Mendelssohn sich an die Ouvertüre zu »Leonore«), ja wenn er alles, was sich von Anmut und Weiblichkeit in Weber, Spohr und Mendelssohn findet, wie zu einer Tonflut vermischt und davon aus vollen Bechern reicht, so ist es eben geistige Brüderschaft, die die Vorzüge anderer lebendig in sich aufgenommen und sich zu eigen gemacht hat. Welche blühende Poesie aber überdies in dem Werk, wie innig im Gesang und zart im Bau, welch schöne weiche Instrumente! Gegen den Vorwurf einer gewissen Monotonie kann man sie indes kaum in Schutz nehmen; namentlich gleichen sich die zwei Hauptthemas zuviel.

Interessant waren die einzelnen Szenen aus »Faust« vom Fürsten Radziwill. Bei aller Hochachtung für das Streben des erlauchten Dilettanten will es mir scheinen, als hätte man dem Werk durch das

allzu große Lob von Berlin aus eher geschadet. Die wirklich äußerst unbehilflich instrumentierte Ouvertüre schon müßte dem Musiker die Augen öffnen, wenn nicht die Wahl der Mozartschen Fuge gleich von vornherein dem Beurteiler. Wenn sich der Komponist der Aufgabe der Ouvertüre nicht gewachsen fühlte und die gewiß nicht zu verwerfende Idee, ein Faustdrama mit einer Fuge, der tiefsinnigsten Form der Musik, zu eröffnen, nicht auszuführen vermochte, so gab es doch gewiß noch andere, mehr Faustschen Charakters, als die von Mozart, die doch niemand ein Meisterstück nennen kann, wenn man anders welche von Bach und Händel kennt. Der Eintritt der Harmonika[309] und der nacheinander aufgebaute Dreiklang wirkt im Anfang allerdings eigen und schauerlich, in der Länge aber geradezu quälend, daß man sich wegwünschte. Und dann meine ich, ist doch mit einem einzigen, gewiß zwei Minuten aushaltenden Cis-dur-Akkord zu wenig musikalische Kunst entwickelt. Vielem einzelnen der folgenden Nummern kann aber niemand ihren eigentümlichen Wert absprechen, eine unbefleckte Phantasie, eine sozusagen fürstliche Einfalt, eine Erfindungskraft, die die Sache oft an der Wurzel packt.

Neu, d. h. erst hundert Jahre alt, war auch das D-moll-Konzert für Klavier von J. S. Bach, von Mendelssohn gespielt und vom verstärkten Saitenquartett begleitet. Vieles, was mir bei diesem erhabenen Werk, wie bei einigen Szenen aus einer der Gluckschen »Iphigenien« an Gedanken beikam, möchte ich hier sagen. Ein Blick auf den weiten Weg, den wir noch zurückzulegen haben, verhindert mich daran. Eines soll aber je eher je besser die Welt erfahren. Sollte sie es wohl glauben, daß in den Musikschränken der Berliner Singakademie, welcher der alte Zelter seine Bibliothek vermacht, noch wenigstens sieben solcher Konzerte und außerdem unzählige andere Bachsche Kompositionen im Manuskript wohlbehalten aufbewahrt werden? Nur wenige wissen es; sie liegen aber gewiß dort. Überhaupt, wär' es nicht an der Zeit und von einigem Nutzen, wenn sich einmal die deutsche Nation zu einer vollständigen Sammlung und Herausgabe sämtlicher Werke von Bach entschlösse*? Man sollte meinen und könnte ihr vielleicht dann die Worte eines Sachkundigen, der sich Seite 76 dieses Bandes d. n. Ztschr. über dies Unternehmen ausläßt, als Motto voransetzen. Dort heißt es nämlich:

---

* Der Gedanke hat sich zur Freude aller Künstler seitdem verwirklicht.

„Daß Sie Sebastian Bachs Werke herausgeben wollen, ist etwas, „was meinem Herzen, das ganz für die hohe große Kunst dieses Ur„vaters der Harmonie schlägt, recht wohltut und ich bald im vollen „Kaufe zu sehen wünsche usw.[310]."

Man schlage nur nach!

Und jetzt zu den Sängerinnen und Virtuosen, die diese nie ganz zu lobenden Konzerte verschönerten als Arabesken. Gewöhnlicheres übergeh' ich. So sind es denn von ersteren: Frl. Grabau, wie immer fertig, fest, künstlerisch, echt, und Frl. Werner, Novizin, jung, frisch an Stimme und Gestalt, talentvoll. B. Moliques meisterliches Spiel seines D-moll-Konzertes (jemand meinte, B-moll läge hier näher) ist schon in diesen Blättern erwähnt worden, ebenso St. Bennetts innig musikalisches Leben im Vortrag. Als Kunstgenüsse erster Art bleiben noch zu erwähnen das E-moll-Konzert von Spohr, von David gespielt, Posaunenvariationen von Ch. G. Müller, von Queißer geblasen, das Es-dur-Konzert von Beethoven und das in G-moll von Mendelssohn, von Mendelssohn gespielt, d. h. in Erz gegossen nach seiner Weise.

Den Beschluß des diesjährigen Konzertzyklus machte die neunte Sinfonie von Beethoven. Das unerhört schnelle Tempo, in dem der erste Satz gespielt wurde, nahm mir geradezu die ganze Entzückung, die man sonst von dieser überschwänglichen Musik zu erhalten gewohnt ist. Dem dirigierenden Meister gegenüber, der Beethoven kennt und verehrt, wie so leicht niemand wieder, mag dieser Ausspruch unbegreiflich scheinen, und endlich, wer könnte hier entscheiden als Beethoven selbst, dem dies leidenschaftliche Treiben des Tempos unter Voraussetzung eines makellosen Vortrags vielleicht gerade recht gewesen? So muß ich denn diese Erfahrung, wie so manche, zu meinen merkwürdigsten musikalischen zählen, und mit einiger Trauer, wie schon allein über das äußere Erscheinen des Höchsten ein Meinungszwiespalt entstehen kann. Wie sich aber freilich im Adagio alle Himmel auftaten, Beethoven wie einen aufschwebenden Heiligen zu empfangen, da mochte man wohl alle Kleinigkeiten der Welt vergessen und eine Ahnung vom Jenseits die Nachblickenden durchschauern. —

III.

Es mag wohl über zehn Jahre her sein, daß sich in einem unscheinbaren hiesigen Lokale einige junge Musiker versammelten, teils gute alte Werke, teils ihre eigenen neusten aufzuführen, oder auch sich unter-

einander hören zu lassen[311]. Mitglieder auf Mitglieder meldeten sich; nach und nach verlautete auch im Publikum davon, Teilnahme und Neugierde trieb mehre hinein; die geheime Gesellschaft bekam Mut, führte größere Werke mit größeren Mitteln auf, gab sich einen Namen, Euterpe, wählte einen Ausschuß und in einem anerkannt guten Musiker, Herrn Ch. G. Müller, einen Direktor. Schon im Winter 1835 verlegte die Gesellschaft ihr Übungszimmer in einen anständigen schönen Saal[312]. Daß er immer gedrückt voll war, bezeugte ihr die wachsende Gunst des Publikums — und so gab es auch im vergangenen Winterhalbjahre vom 24ten Oktober bis 14ten März zwölf solcher Konzerte, und wenn man etwa Montags fragte, ob es abends nicht irgendwas gäbe, bekam man auf echt Leipzigerisch meistens zur Antwort: „'S ist Euterpe." Im Grunde mußte sich aber die ehrenwerte Gesellschaft ihre Konzertabende recht zusammenborgen, da die meisten Mitglieder auch im Theater, in den Gewandhaus-, Extra- und andern Konzerten mitspielen und es nur wenige Tage gibt, wo es nicht hier und da zu tun gäbe. Dieses Nichtbestimmtsein eines eigentlichen Konzertabends gibt aber dem Institut sogar einen leichten Anstrich von poetischer Freiheit, und stehen die Euterpisten nun wirklich vor ihren erleuchteten Pulten, so spielen sie so frisch zu, daß sie einem sogar lieber als irgendeine fürstliche Kapelle, wo niemand zucken soll mit den Augen und selig sein in der Musik. Zur Sache! Die ursprüngliche Tendenz des Vereins also, Aufführung der besten Werke der besten Meister, dann von Kompositionen Neuerer (Einheimischer wie Fremder), endlich Vortrag von Solo-, auch Ensemblestücken von Mitgliedern und Nichtmitgliedern des Vereins, gilt auch jetzt noch fort, nur daß sich das Ganze auf eine höhere Stufe gehoben hat, daß mit mehr Wahl verfahren wird. Gesang ist durchaus ausgeschlossen[313], was manches gegen sich, aber auch das für sich hat, daß so der Verein eine bestimmte Farbe bekommen, ja, daß er sich zu seinem Vorteil nur im Instrumentalen befestigt.

Die Ausführung der Sinfonien und Ouvertüren gibt der in den Gewandhauskonzerten nicht viel nach, natürlich, da es meist Musiker von daher sind. Spielt man dort mit mehr Respekt, so hier mit mehr Keckheit; steht dort der Direktor felsenfest im Tempo, so geht es hier in einem Beethovenschen Scherzo über Kopf und Hals dem Ende zu. Beide Institute sind einander nützlich, beide von größtem Einfluß auf die verschiedenen Stände der Zuhörer. Gewisse Fehler dürften freilich nie vorkommen und müßten mit einer Art Tod bestraft werden; so blies

ein Euterpist in den ersten Takten des Allegretto der 7ten Sinfonie von Beethoven ein verdammtes Cis; doch wollen wir solche Fälle neckenden Kobolden beimessen, die sich zufällig wohl einmal in eine Hoboeröhre verkrochen. Von den Sinfonien der Meister gab es nun die in C-moll, D-dur, die Pastorale, F-dur und eine gewisse in A-dur von Beethoven, von Mozart die in C-dur mit der Fuge (»Jupiter«), von Haydn die in Es-dur, von Spohr die »Weihe der Töne«; — von Mitgliedern der Gesellschaft eine ältere in D-dur und die oft besprochene in C-moll von Ch. G. Müller, eine in F-moll von F. L. Schubert; — von Fremden eine in G-moll von Gährich. In den Ouvertüren war ebenfalls schönste Auswahl von ältern getroffen, unter denen namentlich die zu »Samori« vom pedantisch-genialen Abt Vogler zu erwähnen; von neusten gab es welche von Attern, Conrad und von Berlioz die zu den »Femrichtern«[314], welche letztere für ein Ungeheuer ausgeschrien ist, während ich in ihr nichts als eine nach gutem Schnitt klar gehaltene, im einzelnen noch unreife Arbeit eines französischen Musikgenies entdecken kann, das jedoch hier und da einige Blitze schleudert wie Vorläufer des kommenden[315] Gewitters, das in seinen Sinfonien ausdonnert. In den heimischen Euterpesaal zurückkehrend, so sticht freilich nach solchen Donnerwettern ein Konzertino für Horn u. dgl. schwächlich genug ab, wie wir denn die Vorträge der Solisten getrost übergehen können, da die von gänzlich unbekannten nicht derart, daß sie eine strenge Kritik aushalten könnten, die der bekannteren (wie Queißer, Uhlrich, Grabau) anderweitig genug bekannt sind. Damit sei aber nicht gemeint, daß die Euterpe die ersten Versuche junger Virtuosen ausschließen solle, im Gegenteil gebeten, diese vorbereitende praktische Schule für öffentliches Auftreten und Konzertroutine fortbestehen und allen, die aufzutreten wünschen, offenstehen zu lassen.

Hatte man nun noch nicht genug an den 32 Konzerten im Gewandhaus und Hotel de Pologne, so konnte man sich ruhiger in den Quartetten ergehen, die Hr. Konzertmeister David mit Hrn. Uhlrich, Grenser und Queißer veranstaltet. Leider gab es nur vier, die nächsten Winter wenigstens zu verdoppeln wären. Die Herren sind bekannt; namentlich erhalte uns der Himmel diesen Konzertmeister.

Wenn wir so mit einigem Stolz auf drei Institute sehen, wie sie, mit Begeisterung an den edelsten Werken unseres Volkes aufgezogen, kaum eine andere deutsche Stadt aufzuweisen hat, so wird sich mancher Leser gefragt haben, warum die Zeitschrift mit einem Bericht über die

einzelnen Leistungen oft so lange angestanden. Bekennt es Schreiber dieser Zeilen offen, so ist seine doppelte Stellung als Redigent und als Musiker daran schuld. Den Musiker interessiert nur das Ganze und von den einzelnen nur die Bedeutendsten; als Redigent möchte er von allem sprechen. Als Musiker müßte er manches verschweigen, was der Redigent der Vollständigkeit wegen erwähnen müßte. Wo aber auch Zeit hernehmen, alles einzelne gründlich und mit Nutzen für die Künstler zu besprechen! Denn mit Phrasen wie, „hat sich Beifall erworben, fand Teilnahme, wurde sehr beklatscht", wird nichts vom Fleck gebracht, alles verwaschen, niemand geehrt, Meister und Schüler über einen Leisten geschlagen. So werden wir auch künftighin, immer mehr die Sache als die Person im Auge, die Ereignisse in größern Zeiträumen zusammenfassen, wo sich das Kleinere von selbst ausscheidet und ein schärferer Abriß des Ganzen sich herausstellt — den Lebenden und Nachfolgenden aber ein erfreuliches Bild der Jugendkraft und des schwungvollen Lebens, dem die Musikgeschichte unserer Stadt kein ähnliches an die Seite zu stellen hat.

IV.

Ist mir's doch heute wie einem jungen mutigen Krieger, der zum erstenmal sein Schwert zieht in einer großen Sache! Als ob dies kleine Leipzig, wo einige Weltfragen schon zur Sprache gekommen, auch musikalische schlichten sollte, traf es sich, daß hier, wahrscheinlich zum erstenmal in der Welt nebeneinander, die zwei wichtigsten Kompositionen der Zeit zur Aufführung kamen — die »Hugenotten« von Meyerbeer und der »Paulus« von Mendelssohn. Wo hier anfangen, wo aufhören! Von einer Nebenbuhlerschaft, einer Bevorzugung des einen vor dem andern kann hier keine Rede sein. Der Leser weiß zu gut, welchem Streben sich diese Blätter geweiht, zu gut, daß, wenn von Mendelssohn die Rede ist, keine von Meyerbeer sein kann, so diametral laufen ihre Wege auseinander, zu gut, daß, um eine Charakteristik beider zu erhalten, man nur dem einen beizulegen braucht, was der andere nicht hat — das Talent ausgenommen, was beiden gemeinschaftlich. Oft möchte man sich an die Stirn greifen, zu fühlen, ob da oben alles noch im gehörigen Stande, wenn man Meyerbeers Erfolge im gesunden musikalischen Deutschland erwägt, und wie sonst ehrenwerte Leute, Musiker selbst, die übrigens auch den stilleren Siegen Mendelssohns

mit Freude zusehen, von seiner Musik sagen, sie wär' etwas. Noch ganz erfüllt von den Hochgebilden der Schröder-Devrient[316] im »Fidelio« ging ich zum erstenmal in die »Hugenotten«. Wer freut sich nicht auf Neues, wer hofft nicht gern! Hatte doch Ries mit eigener Hand geschrieben, manches in den »Hugenotten« sei Beethovenschem an die Seite zu stellen usw.! Und was sagten andere, was ich? Geradezu stimmte ich Florestan bei, der, eine gegen die Oper geballte Faust, die Worte fallen ließ: Im »Crociato« hätte er Meyerbeer noch zu den Musikern gezählt, bei »Robert dem Teufel« habe er geschwankt, von den »Hugenotten« an rechne er ihn aber geradewegs zu Franconis[317] Leuten. Mit welchem Widerwillen uns das Ganze erfüllte, daß wir nur immer abzuwehren hatten, kann ich gar nicht sagen; man wurde schlaff und müde vom Ärger. Nach öfterem Anhören fand ich wohl manches Günstigere und zu Entschuldigende heraus, das Endurteil blieb aber dasselbe, und ich müßte denen, die die »Hugenotten« nur von weitem etwa dem »Fidelio« oder ähnlichem an die Seite zu setzen wagten, unaufhörlich zurufen, daß sie nichts von der Sache verständen, nichts, nichts. Auf eine Bekehrung übrigens ließ' ich mich nicht ein; da wäre kein Fertigwerden.

Ein geistreicher Mann hat Musik wie Handlung am besten durch das Urteil bezeichnet, daß sie entweder im Freudenhause oder in der Kirche spielten. Ich bin kein Moralist; aber einen guten Protestanten empört's, sein teuerstes Lied auf den Brettern abgeschrien zu hören, empört es, das blutigste Drama seiner Religionsgeschichte zu einer Jahrmarktsfarce heruntergezogen zu sehen, Geld und Geschrei damit zu erheben, empört die Oper von der Ouvertüre an mit ihrer lächerlich-gemeinen Heiligkeit bis zum Schluß, nach dem wir ehestens lebendig verbrannt werden sollen*. Was bleibt nach den »Hugenotten« übrig, als daß man geradezu auf der Bühne Verbrecher hinrichtet und leichte Dirnen zur Schau ausstellt. Man überlege sich nur alles, sehe, wo alles hinausläuft! Im ersten Akt eine Schwelgerei von lauter Männern und dazu, recht raffiniert, nur eine Frau, aber verschleiert; im zweiten

* Man lese nur die Schlußzeilen der Oper:

Par le fer et l'incendie
Exterminons la race impie!
Frappons, poursuivons l'hérétique!
Dieu le veut, Dieu veut le sang,
Oui, Dieu veut le sang!

eine Schwelgerei von badenden Frauen und dazwischen, mit den Nägeln herausgegraben für die Pariser, ein Mann, aber mit verbundenen Augen. Im dritten Akt vermischt sich die liederliche Tendenz mit der heiligen; im vierten wird die Würgerei vorbereitet und im fünften in der Kirche gewürgt. Schwelgen, morden und beten, von weiter nichts steht in den »Hugenotten«: vergebens würde man einen ausdauernd reinen Gedanken, eine wahrhaft christliche Empfindung darin suchen. Meyerbeer nagelt das Herz auf die Haut und sagt: „Seht, das ist es, mit Händen zu greifen." Es ist alles gemacht, alles Schein und Heuchelei. Und nun diese Helden und Heldinnen — zwei, Marcel und St. Bris, ausgenommen, die doch nicht gar so elend zusammensinken. Ein vollkommener französischer Wüstling*, Nevers, der Valentine liebt, sie wieder aufgibt, dann zur Frau nimmt, — diese Valentine selbst, die Raoul liebt, Nevers heiratet, ihm Liebe schwört** und sich zuletzt an Raoul trauen läßt, — dieser Raoul, der Valentine liebt, sie ausschlägt, sich in die Königin verliebt und zuletzt Valentine zur Frau erhält, — diese Königin endlich, die Königin all dieser Puppen! Und dies läßt man sich alles gefallen, weil es hübsch in die Augen fällt und von Paris kömmt — und ihr deutschen sittsamen Mädchen haltet euch nicht die Augen zu? — Und der Erzkluge aller Komponisten reibt sich die Hände vor Freuden! Von der Musik an sich zu reden, so reichten hier wirklich keine Bücher hin; jeder Takt ist überdacht, über jeden ließe sich etwas sagen. Verblüffen oder kitzeln ist Meyerbeers höchster Wahlspruch, und es gelingt ihm auch beim Janhagel. Was nun jenen eingeflochtenen Choral anlangt, worüber die Franzosen außer sich sind, so gesteh' ich, brächte mir ein Schüler einen solchen Kontrapunkt, ich würde ihn höchstens bitten, er möcht' es nicht schlechter machen künftighin. Wie überlegt-schal, wie besonnen-oberflächlich, daß es der Janhagel ja merkt, wie grobschmiedmäßig dieses ewige Hineinschreien Marcels „Ein' feste Burg" usw. Viel macht man dann aus der Schwerterweihe im vierten Akt. Ich gebe zu, sie hat viel dramatischen Zug, einige frappante geistreiche Wendungen, und namentlich ist der Chor von großer äußerlicher Wirkung; Situation, Szenerie, Instrumentation greifen zusammen, und da das Gräßliche Meyerbeers Element ist, so hat er hier auch mit Feuer und Liebe geschrieben. Betrachtet man aber die Melodie musikalisch, was ist's als

* Worte wie „je ris du Dieu de l'univers" usw. sind Kleinigkeiten im Texte.

** D'aujourd'hui tout mon sang est à vous etc.

eine aufgestutzte Marseillaise? Und dann, ist's denn eine Kunst, mit solchen Mitteln an so einer Stelle eine Wirkung hervorzubringen? Ich tadle nicht das Aufbieten aller Mittel am richtigen Orte; man soll aber nicht über Herrlichkeit schreien, wenn ein Dutzend Posaunen, Trompeten, Ophikleïden und hundert im Unisono singende Menschen in einiger Entfernung gehört werden können. Ein Meyerbeersches Raffinement muß ich hier erwähnen. Er kennt das Publikum zu gut, als daß er nicht einsehen sollte, daß zuviel Lärm zuletzt abstumpft. Und wie klug arbeitet er dem entgegen! Er setzt nach solchen Prasselstellen gleich ganze Arien mit Begleitung eines einzigen Instrumentes, als ob er sagen wollte: „Seht, was ich auch mit wenigem anfangen kann, seht, Deutsche, seht!" Einigen Esprit kann man ihm leider nicht absprechen. — Alles einzelne durchzugehen, wie reichte da die Zeit aus! Meyerbeers äußerlichste Tendenz, höchste Nichtoriginalität und Stillosigkeit sind so bekannt wie sein Talent, geschickt zu appretieren, glänzend zu machen, dramatisch zu behandeln, zu instrumentieren, wie er auch einen großen Reichtum an Formen hat. Mit leichter Mühe kann man Rossini, Mozart, Hérold, Weber, Bellini, sogar Spohr, kurz die gesamte Musik nachweisen. Was ihm aber durchaus angehört, ist jener berühmte, fatal meckernde unanständige Rhythmus, der fast in allen Themen der Oper durchgeht; ich hatte schon angefangen, die Seiten aufzuzeichnen, wo er vorkömmt (S. 6, 17, 59, 68, 77, 100, 117), ward's aber zuletzt überdrüssig. Manches Bessere, auch einzelne edlere und großartigere Regungen könnte, wie gesagt, nur der Haß wegleugnen; so ist Marcels »Schlachtlied« von Wirkung, so das Lied des Pagen lieblich; so interessiert das meiste des dritten Aktes durch lebendig vorgestellte Volksszenen, so der erste Teil des Duetts zwischen Marcel und Valentine durch Charakteristik, ebenso das Sextett, so das »Spottchor« durch komische Behandlung, so im vierten Akt die »Schwerterweihe« durch größere Eigentümlichkeit und vor allem das darauf folgende Duett zwischen Raoul und Valentine durch musikalische Arbeit und Fluß der Gedanken: — — was aber ist das alles gegen die Gemeinheit, Verzerrtheit, Unnatur, Unsittlichkeit, Un-Musik des Ganzen? Wahrhaftig, und der Herr sei gelobt, wir stehen am Ziel, es kann nicht ärger kommen, man müßte denn die Bühne zu einem Galgen machen, und dem äußersten Angstgeschrei eines von der Zeit gequälten Talentes folgt im Augenblicke die Hoffnung, daß es besser werden muß.

V.

— — Wenden wir uns mit einigen Worten zu einem Edleren. Hier wirst du zum Glauben und zur Hoffnung gestimmt und lernst deine Menschen wieder lieben; hier ruht es sich wie unter Palmen, wenn du dich müde gesucht, und nun eine blühende Landschaft dir zu Füßen liegt. Es ist der »Paulus«, ein Werk der reinsten Art, eines des Friedens und der Liebe. Du würdest dir schaden und dem Dichter wehe tun, wolltest du es nur von weitem mit Händelschen oder Bachschen vergleichen. Worin sich alle Kirchenmusik, worin sich alle Gottestempel, alle Madonnen der Maler gleichsehen, darin gleichen sie sich; aber freilich waren Bach und Händel, da sie schrieben, schon Männer, und Mendelssohn schrieb beinahe ganz Jüngling. Also das Werk eines jungen Meisters, dem noch Grazien um die Sinne spielen, den noch Lebelust und Zukunft erfüllen; nicht zu vergleichen mit einem aus jener strengern Zeit, von einem jener göttlichen Meister, die, ein langes heiliges Leben hinter sich, mit den Häuptern schon in die Wolken sahen.

Der Gang der Handlung, das Wiederaufnehmen des Chorals, den wir schon in den alten Oratorien finden, die Teilung des Chors und der einzelnen in handelnde und betrachtende Massen und Personen, die Charaktere dieser einzelnen selbst — über dies wie über anderes ist schon vielfach in diesen Blättern gesprochen. Auch daß die Hauptmomente zum Nachteil des Eindrucks des Ganzen schon in dem ersten Teile der Handlung liegen, daß die Nebenperson Stephanus wenn nicht ein Übergewicht über Paulus erhält, so doch das Interesse an diesem schmälert; daß endlich Saulus mehr wirkt in der Musik als Bekehrter denn als Bekehrender, ist ebenfalls richtig bemerkt worden, sowie, daß das Oratorium überhaupt sehr lang ist und bequem in zwei zerfallen könnte. Anziehend zum Kunstgespräch ist vor allem Mendelssohns dichterische Auffassung der Erscheinung des Herrn; doch meine ich, man verdirbt durch Grübeln und könnte damit den Komponisten nicht ärger beleidigen als hier in einer seiner schönsten Erfindungen. Ich meine, Gott der Herr spricht in vielen Zungen, und den Auserwählten offenbart er ja seinen Willen durch Engelchöre; ich meine, der Maler drücke die Nähe des Höchsten durch oben aus dem Saum des Bildes hervorschauende Cherubköpfe poetischer aus als durch das Bild eines Greises, das Dreifaltigkeitszeichen usw. Ich wüßte nicht, wie die Schönheit beleidigen könnte, wo die Wahrheit nicht zu erreichen ist. Auch hat man behaupten wollen, daß einige Choräle im »Paulus« durch den seltenen

Schmuck, mit dem sie Mendelssohn umgeben, an ihrer Einfalt einbüßten. Als ob die Choralmusik nicht ebensogut Zeichen für das freudige Gottvertrauen wie für die flehende Bitte habe, als ob zwischen „Wachet auf" usw. und „Aus tiefer Not" usw. kein Unterschied möglich wäre, als ob das Kunstwerk nicht andere Ansprüche befriedigen müsse als eine singende Gemeinde! Endlich hat man den »Paulus« sogar nicht einmal als ein protestantisches Oratorium, sondern nur als Konzertoratorium gelten lassen wollen, wobei ein Gescheiter den Mittelweg vorschlug, es doch „protestantisches Konzertoratorium" zu nennen. Man sieht, Einwendungen, und auch begründete, lassen sich machen, und der Fleiß der Kritik soll auch in Ehren gehalten werden. Dagegen vergleiche man aber, was dem Oratorium niemand nehmen wird — außer dem innern Kern die tiefreligiöse Gesinnung, die sich überall ausspricht, betrachte man all das Musikalisch-Meisterlich-Getroffene, diesen höchst edlen Gesang durchgängig, diese Vermählung des Wortes mit dem Ton, der Sprache mit der Musik, daß wir alles wie in leibhaftiger Tiefe erblicken, die reizende Gruppierung der Personen, die Anmut, die über das Ganze wie hingehaucht ist, diese Frische, dieses unauslöschliche Kolorit in der Instrumentation, des vollkommen ausgebildeten Stiles, des meisterlichen Spielens mit allen Formen der Setzkunst nicht zu gedenken — man sollte damit zufrieden sein, meine ich. Eines nur habe ich zu bemerken. Die Musik zum »Paulus« ist im Durchschnitt so klar und populär gehalten, prägt sich so rasch und für lange Zeit ein, daß es scheint, der Komponist habe während des Schreibens ganz besonders darauf gedacht, auf das Volk zu wirken. So schön dieses Streben ist, so würde eine solche Absicht künftigen Kompositionen doch etwas von der Kraft und Begeisterung rauben, wie wir es in den Werken derer finden, die sich ihrem großen Stoffe rücksichtslos, ohne Ziel und Schranke hingaben. Zuletzt bedenke man, daß Beethoven einen »Christus am Ölberg« geschrieben und auch eine »Missa solemnis«, und glauben wir, daß, wie der Jüngling Mendelssohn ein Oratorium schrieb[318], der Mann auch eines vollenden wird*. Bis dahin begnügen wir uns mit unserm und lernen und genießen davon.

Und jetzt zu einem Schlußurteil über zwei Männer und ihre Werke, die die Richtung und Verwirrung der Zeit am schärfsten charakterisieren, zu gelangen. Ich verachte diesen Meyerbeerschen Ruhm aus dem Grunde

---

* Mendelssohn hat die Prophezeiung erfüllt (»Elias«).

meines Herzens; seine »Hugenotten« sind das Gesamtverzeichnis aller Mängel und einiger wenigen Vorzüge seiner Zeit. Und dann — laßt uns diesen Mendelssohn-»Paulus« hochachten und lieben, er ist der Prophet einer schönen Zukunft, wo das Werk den Künstler adelt, nicht der kleine Beifall der Gegenwart: sein Weg führt zum Glück, jener zum Übel[319] V.

Der obige Artikel hat dem Verfasser seinerzeit bedeutende Angriffe eingebracht, namentlich in Pariser und Hamburger Blättern, aber auch ein Lob von einem sehr würdigen Mann — von Fr. Rochlitz. Es verhielt sich so damit: Eine musikalische Freundin, dieselbe, der die »Erinnerungen« im Jahrgang 1839 (Bd. XI, Nr. 28—30) gewidmet sind [Frau Henriette Voigt], vermittelte zwischen ihm und dem jüngeren Künstleraufwuchs in der Art, daß sie ihm meist auf dem Pianoforte Musikalisches, wie von Mendelssohn, Chopin, Florestan und Eusebius u. a. mitteilte, ausnahmsweise wohl auch Kritisches, wie obige Fragmente. Nach Lesung des letzteren erteilte ihr Rochlitz eine Antwort, die, von der Freundin mir zum Andenken im Original hinterlassen, ein Zeugnis von der entschiedenen Gesinnung des edlen Kunstrichters, der sich damals schon dem Greisenalter näherte, geben mag.

„D. 14. Septbr. 1837.

Meinen verbindlichsten Dank für die zurückfolgende Mitteilung. Seit Jahren habe ich über Musik nichts, ganz und gar nichts gelesen, was mir — wie ich nun bin und sein kann — so innerlichst wohlgetan hätte. Helle, festgefaßte, festgegründete, überall, wo Vernunft und Recht gilt, geltende Ansichten; reine, würdige, edle Gesinnung — und beides nicht bloß, was jene Musikwerke, ja nicht bloß, was Musik überhaupt betrifft; ein bedachtsam zusammengefaßtes, haltungsvolles, und dabei doch frischbelebtes, zwanglos sich bewegendes Wesen in der Darstellung: das finde ich in diesem Aufsatze, und zwar von der ersten bis zur letzten Zeile. Dabei eine Unparteilichkeit, die selbst am Teufel anerkennt, was er Gewandtes und Tüchtiges darlegt: so wie am Freunde, daß und wo er kein Engel ist — ja, die an diesem noch mehr Menschlichkeiten zugibt, als manche andere Leute (ich z. B.) dafür erkennen. Dies alles habe ich hier gefunden und meine, alle Leser, bei denen, wie gesagt, Vernunft und Recht gilt, und an welchen allein dem Verfasser gelegen sein kann — werden es gleich mir finden. So wird er, der Verfasser, hiermit sicherlich zum Guten, und nicht allein in unmittelbarer Beziehung auf jene Werke, mitwirken, redlich, aufrichtig, eindringlich. Wo aber dies geschieht, da wird bald oder später auch geschehen, wie es dort, nach verwandten Voraussetzungen, heißt: „Es wird euch das andere alles zufallen — von selbst kommen." Und das ist, was ich ihm, dem Verf., von Herzen wünsche.

Was sollen Sie aber mit alledem? Gar nichts, liebe Freundin, außer eine Bestätigung empfangen, es sei mir mit meinem Dank für die Mitteilung ernst gewesen[320]. Rchz."

1838.

Traumbild. — Franz Schuberts letzte Kompositionen. — Ouvertüren für Orchester. — 1.—6. Quartettmorgen. — Rondos für das Pianoforte.

51. Traumbild am 9. September abends.

Konzert von K. W.[321].

Von oben gekommen ein Engelskind
Am Flügel sitzt und auf Lieder sinnt,
Und wie es in die Tasten greift,
Im Zauberringe vorüberschweift
Gestalt an Gestalt
Und Bild nach Bild,
Erlkönig alt
Und Mignon mild,
Und trotziger Ritter
Im Waffenflitter,
Und kniende Nonne
In Andachtswonne.
Die Menschen, die's hörten, die haben getobt,
Als wär's eine Sängerin hochbelobt;
Das Engelskind aber [unverweilt]
Zurück in seine Heimat eilt[322].

F. u. E.

---

52. Franz Schuberts letzte Kompositionen[323].

Wenn Fruchtbarkeit ein Hauptmerkmal des Genies ist, so gehört Franz Schubert zu den größten. Nicht viel über dreißig Jahr alt geworden, hat er zum Erstaunen viel geschrieben, von dem vielleicht erst die Hälfte gedruckt ist, ein Teil noch der Veröffentlichung entgegensieht, ein bei weitem größerer aber wahrscheinlich nie oder nach langer Zeit erst ins Publikum kommen wird[324]. Aus der ersten Rubrik haben sich wohl seine Lieder am schnellsten und weitesten verbreitet; er hätte nach und nach wohl die ganze deutsche Literatur in Musik gesetzt, und wenn

Telemann verlangt, ein ordentlicher Komponist müsse den Torzettel komponieren können, so hätte er an Schubert seinen Mann gefunden. Wo er hinfühlte, quoll Musik hervor: Äschylus, Klopstock, so spröde zur Komposition, gaben nach unter seinen Händen, wie er den leichteren Weisen W. Müllers u. a. ihre tiefsten Seiten abgewonnen. Dann sind es eine Menge Instrumentalsachen in allen Formen und Arten: Trios, Quartetten, Sonaten, Rondos, Tänze, Variationen, zwei- und vierhändig, groß und klein, der wunderlichsten Dinge voll wie der seltensten Schönheiten; die Zeitschrift hat sie an verschiedenen Orten genauer charakterisiert. Von den Werken, die noch der Veröffentlichung entgegensehen, werden uns Messen, Quartetten, eine große Anzahl Lieder u. a. genannt. In die letzte Rubrik fallen endlich seine größeren Kompositionen, mehrere Opern, große Kirchenstücke, viele Sinfonien, Ouvertüren u. a., die im Besitz der Erben geblieben sind. Die zuletzt erschienenen Kompositionen Schuberts haben die Titel:

Großes Duo für das Pianoforte zu vier Händen,

Werk 140

und

F. Schuberts allerletzte Komposition: Drei große Sonaten für Pianoforte[325].

Es gab eine Zeit, wo ich nur ungern über Schubert sprechen, nur nächtens den Bäumen und Sternen von ihm vorerzählen mögen. Wer schwärmt nicht einmal! Entzückt von diesem neuen Geist, dessen Reichtum mir maß- und grenzenlos dünkte, taub gegen alles, was gegen ihn zeugen könnte, sann ich nichts als auf ihn. Mit dem vorrückenden Alter, den wachsenden Ansprüchen wird der Kreis der Lieblinge kleiner und kleiner; an uns liegt es, wie an ihnen. Wo wäre der Meister, über den man sein ganzes Leben hindurch ganz gleich dächte! Zur Würdigung Bachs gehören Erfahrungen, die die Jugend nicht haben kann; selbst Mozarts Sonnenhöhe wird von ihr zu niedrig geschätzt; zum Verständnis Beethovens reichen bloß musikalische Studien ebenfalls nicht aus, wie er uns ebenfalls in gewissen Jahren durch ein Werk mehr begeistert als durch das andere. So viel ist gewiß, daß sich gleiche Alter immer anziehen, daß die jugendliche Begeisterung auch am meisten von der Jugend verstanden wird, wie die Kraft des männlichen Meisters vom Mann. Schubert wird so immer der Liebling der ersteren bleiben; er zeigt, was sie will, ein überströmend Herz, kühne Gedanken, rasche Tat;

erzählt ihr, was sie am meisten liebt, von romantischen Geschichten, Rittern, Mädchen und Abenteuern; auch Witz und Humor mischt er bei, aber nicht so viel, daß dadurch die weichere Grundstimmung getrübt würde. Dabei beflügelt er des Spielers eigene Phantasie, wie außer Beethoven kein anderer Komponist; das Leicht-Nachahmliche mancher seiner Eigenheiten verlockt wohl auch zur Nachahmung; tausend Gedanken will man ausführen, die er nur leichthin angedeutet; so ist es, so wird er noch lange wirken.

Vor zehn Jahren also würde ich diese zuletzt erschienenen Werke ohne weiteres den schönsten der Welt beigezählt haben, und zu den Leistungen der Gegenwart gehalten sind sie mir das auch jetzt. Als Kompositionen von Schubert zähle ich sie aber nicht in die Klasse, wohin ich sein Quartett in D-moll für Streichinstrumente, sein Trio in Es-dur*, viele seiner kleinen Gesangs- und Klavierstücke rechne. Namentlich scheint mir das Duo noch unter Beethovenschem Einfluß entstanden, wie ich es denn auch für eine auf das Klavier übertragene Sinfonie hielt, bis mich das Originalmanuskript, in dem es von seiner eigenen Hand als »vierhändige Sonate« bezeichnet ist, eines andern überweisen wollte[326]. „Wollte" sag' ich; denn noch immer kann ich nicht von meinem Gedanken. Wer so viel schreibt wie Schubert, macht mit Titeln am Ende nicht viel Federlesens, und so überschrieb er sein Werk in der Eile vielleicht Sonate, während es als Sinfonie in seinem Kopfe fertig stand; des gemeineren Grundes noch zu erwähnen, daß sich zu einer Sonate doch immer eher Herausgeber fanden als für eine Sinfonie, in einer Zeit, wo sein Name erst bekannt zu werden anfing. Mit seinem Stil, der Art seiner Behandlung des Klaviers vertraut, dieses Werk mit seinen andern Sonaten vergleichend, in denen sich der reinste Klaviercharakter ausspricht, kann ich mir es nur als Orchesterstück auslegen. Man hört Saiten- und Blasinstrumente, Tutti, einzelne Soli, Paukenwirbel; die großbreite sinfonische Form, selbst die Anklänge an Beethovensche Sinfonien, wie im zweiten Satz an das Andante der zweiten von Beethoven, im letzten an den letzten der A-dur-Sinfonie, wie einige blassere Stellen, die mir durch das Arrangement verloren zu haben scheinen, unterstützen meine Ansicht gleichfalls. Damit möchte ich das Duo aber gegen den Vorwurf schützen, daß es als Klavierstück nicht immer richtig gedacht sei, daß dem Instrument etwas zugemutet wird, was es nicht

* Die Sinfonie in C war zur Zeit, als Obiges geschrieben wurde, noch nicht bekannt.

leisten kann, während es als eine arrangierte Sinfonie mit andern Augen zu betrachten wäre. Nehmen wir es so, und wir sind um eine Sinfonie reicher[327]. Die Anklänge an Beethoven erwähnten wir schon; zehren wir doch alle von seinen Schätzen. Aber auch ohne diesen erhabenen Vorgänger wäre Schubert kein anderer geworden; seine Eigentümlichkeit würde vielleicht nur später durchgebrochen sein. So wird, der einigermaßen Gefühl und Bildung hat, Beethoven und Schubert auf den ersten Seiten erkennen und unterscheiden. Schubert ist ein Mädchencharakter, an jenen gehalten, bei weitem geschwätziger, weicher und breiter; gegen jenen ein Kind, das sorglos unter den Riesen spielt. So verhalten sich diese Sinfoniesätze zu denen Beethovens und können in ihrer Innigkeit gar nicht anders als von Schubert gedacht werden. Zwar bringt auch er seine Kraftstellen, bietet auch er Massen auf; doch verhält er sich immer wie Weib zum Mann, der befiehlt, wo jenes bittet und überredet. Dies alles aber nur im Vergleich zu Beethoven; gegen andere ist er noch Mann genug, ja der kühnste und freigeistigste der neueren Musiker. In diesem Sinne möge man das Duo zur Hand nehmen. Nach den Schönheiten braucht man nicht zu suchen; sie kommen uns entgegen und gewinnen, je öfter man sie betrachtet; man muß es durchaus liebgewinnen, dieses liebende Dichtergemüt. Sosehr gerade das Adagio an Beethoven erinnert, so wüßte ich auch kaum etwas, wo Schubert sich mehr gezeigt als Er; so leibhaftig, daß einem wohl bei einzelnen Takten sein Name über die Lippen schlüpft, und dann hat's getroffen. Auch darin werden wir übereinstimmen, daß sich das Werk vom Anfang bis zum Schluß auf gleicher Höhe hält; etwas, was man freilich immer fordern müßte, die neuste Zeit aber so selten leistet. Keinem Musiker dürfte ein solches Werk fremd bleiben, und wenn sie manche Schöpfung der Gegenwart und vieles andere der Zukunft nicht verstehen, weil ihnen die Einsicht der Übergänge abgeht, so ist es ihre Schuld. Die neue sogenannte romantische Schule ist keineswegs aus der Luft herabgewachsen; es hat alles seinen guten Grund.

Die Sonaten sind als das letzte Werk Schuberts bezeichnet und merkwürdig genug. Vielleicht daß anders urteilen würde, wem die Zeit der Entstehung fremd geblieben wäre, — wie ich selbst vielleicht sie in eine frühere Periode des Künstlers gesetzt hätte, und mir immer das Trio in Es-dur als Schuberts letzte Arbeit, als sein Eigentümlichstes gegolten hat. Übermenschlich wäre es freilich, daß sich immer steigern und übertreffen sollte, wer, wie Schubert, so viel und täglich so viel kom-

ponierte, und so mögen auch diese Sonaten in der Tat die letzten Arbeiten seiner Hand sein. Ob er sie auf dem Krankenlager geschrieben, ob nicht, konnte ich nicht erfahren; aus der Musik selbst scheint man auf das erstere schließen zu dürfen[328]; doch ist auch möglich, man sieht mehr, wo die Phantasie durch das traurige „Allerletzte" nun einmal vom Gedanken des nahen Scheidens erfüllt ist. Wie dem sei, so scheinen mir diese Sonaten auffallend anders als seine andern, namentlich durch eine viel größere Einfalt der Erfindung, durch ein freiwilliges Resignieren auf glänzende Neuheit, wo er sich sonst so hohe Ansprüche stellt, durch Ausspinnung von gewissen allgemeinen musikalischen Gedanken, anstatt er sonst Periode auf Periode neue Fäden verknüpft. Als könne es gar kein Ende haben, nie verlegen um die Folge, immer musikalisch und gesangreich rieselt es von Seite zu Seite weiter, hier und da durch einzelne heftigere Regungen unterbrochen, die sich aber schnell wieder beruhigen. Ob in diesem Urteile schon meine Phantasie durch die Vorstellung seiner Krankheit verführt scheint, muß ich Ruhigeren überlassen. So aber wirkten sie auf mich. Wohlgemut und leicht und freundlich schließt er denn auch, als könne er tags darauf wieder von neuem beginnen. Es war anders bestimmt. Mit ruhigem Antlitz konnte er der letzten Minute entgegentreten. Und wenn auf seinem Leichenstein die Worte stehen, daß unter ihm „ein schöner Besitz, aber noch schönere Hoffnungen" begraben lägen, so wollen wir dankbar nur des ersteren gedenken. Nachzugrübeln, was er noch erreichen können, führt zu nichts. Er hat genug getan, und gepriesen sei, wer wie er gestrebt und vollendet.

---

53. Ouvertüren.

Kalliwoda, J. W., Fünfte Ouvertüre. Werk 76.
Hesse, A., Ouvertüre Nr. 2. Werk 28.
Weyse, C. E. F., Ouvertüre zur Oper »Kenilworth«, zu 4 Händen für Pianoforte eingerichtet.
Bennett, W. St., »Die Najaden«. Ouvertüre zu 4 Händen für Pianoforte. Werk 15.

An Kalliwoda haben wir das erfreuende Beispiel eines schnell zur Blüte und Anerkennung gekommenen Talentes und das traurige eines ebenso raschen Verblühens und Vergessenwerdens. Er hatte viele Hoffnungen erweckt, viele erfüllt. Seine Sinfonien, wenn auch natürlich keine Beethovenschen Diademe, so doch weißen, durchsichtigen Perlen

zu vergleichen, werden sich unter seinen Werken der Zukunft am längsten erhalten. Was er aber außerdem und namentlich in der letzten Zeit zutage brachte, war kaum mehr als Flittergold, unechter Schmuck; wir sind wohl alle darüber einverstanden. So auch diese fünfte Ouvertüre, ein hübsches Stück für Dilettantenorchester, nicht schwer, klingend instrumentiert, im ganzen gewöhnlich und aus den bekanntesten Redensarten zusammengesetzt. Der Komponist wird ihr wohl selbst kein Gewicht beilegen.

Die Ouvertüre von A. Hesse, ein früheres Werk dieses Komponisten, mag sich gut zur Eröffnung etwa eines Kotzebueschen Stückes schicken; sie hat ein allgemeines komfortables Gesicht, rundet sich, wie alle Arbeiten von Hesse, sehr glücklich ab und ist in guter Stunde gemacht. Der alten Richtschnur entgegen, nach der das zweite Thema nach der Dominante mußte, weicht dieses in der Ouvertüre in eine ziemlich entlegene Tonart, nämlich in die kleine Terz der Dominante aus. Es wäre dem, wo so geschickt wie hier moduliert ist, gar nichts anzuhaben; aber die Themas sind eigentlich gar nicht verschieden und das, was wir das zweite nannten, nur eine geringe Veränderung des ersten, der Arrangeur müßte denn die Melodie, die zum zweiten Gedanken sehr wohl gedacht werden kann, im Klavierauszug nicht haben anbringen können.

Der Komponist der Ouvertüre zu »Kenilworth« ist als ein kraft- und geistvoller Mann bekannt. Doch hätte ich nach der Handlung, der die Ouvertüre zur Einleitung bestimmt ist, ein phantastischeres, komplizierteres Gemälde vermutet. Es kömmt wieder auf den Streit hinaus, ob die Ouvertüre ein Bild des Ganzen geben oder nur einfach einleiten soll. Zu beiderlei finden sich bekanntlich Muster. Hier scheint keins von beiden Prinzipien beobachtet. In der Wiederholung des Adagios in der Mitte könnte man vielleicht Amy Robsartsche Anspielungen finden, im ganzen aber hat die Musik nur einen festlichen, gastlichen Charakter, als ob die Oper, die uns nämlich unbekannt, ihren Mittelpunkt im Fest auf Kenilworth hätte. Abgesehen davon ist sie durchweg klar und gediegen, vielleicht etwas zu lang und jedenfalls, wie die vorige Ouvertüre, in den beiden Hauptthemen zu wenig kontrastierend.

Die Bennettsche Ouvertüre, die »Najaden« genannt, wurde schon früher einmal erwähnt und dort als ein „reizendes, reich und edel ausgeführtes Bild" bezeichnet; das ist sie, frisch wie eben gebadet, und, trotz ihrer Stoffähnlichkeit mit der Mendelssohnschen »Melusine«, der eigentümlichen Züge voll, die wir schon mehrfach an diesem musika-

lischsten aller Engländer hervorhoben. Es gehört wenig Phantasie dazu, und jede irgend lebhafte wird es von selbst, während des Hörens der Ouvertüre sich allerhand schön verschlungene Gruppen spielender, badender Najaden zu denken, wie denn die weichen Flöten und Hoboen auf umstehende Rosenbüsche und kosende Taubenpaare gedeutet werden können; prosaischen Köpfen kann man aber wenigstens einen jenem ähnlichen Eindruck versprechen, den Goethe mit seinem »Fischer« bezweckt, das Gefühl des Sommers nämlich, das sich in den Wellen abkühlen will, so wohltuend und spiegelhell breitet sich die Musik vor uns aus. Eine gewisse Monotonie war ihr indes schon früher vorgeworfen worden; es mag dies auch zum Teil in den vielen Parallelstellen, Wiederholungen einzelner Perioden in der obern und untern Oktave usw. ihren Grund haben, eine sehr leichte Art der Gestaltung, die aber, wenn wir sie bei andern Tonsetzern oft als einen Schlendrian bezeichnen müssen, bei unserm weniger eine Folge vom Nachlaß der Erfindung als ein Festhalten an gewisse Lieblingsgedanken und Wendungen zu nennen ist[329].

---

54. Erster Quartettmorgen[330].

J. J. H. Verhulst, Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello (As-dur), Manuskript.
L. Spohr, Brillantes Quartett (A-dur), Werk 97.
Leopold Fuchs, Quartett (C-moll), Werk 10.

„Gab es Schuppanzighsche, gibt es Davidsche Quartette, warum nicht auch —", dachte ich bei mir und bat mir ein Kleeblatt zusammen. „Es ist noch nicht lange her", eröffnete ich diesem, „daß Haydn, Mozart und noch Einer lebten, die Quartetten geschrieben: sollten solche Väter so wenig würdige Enkel hinterlassen, diese gar nichts von jenen gelernt haben? Und könnte man nicht nachfühlen, ob ein neues Genie irgendwo unter der Knospe, das nur der Berührung bedürfe? Mit einem Worte, Verehrteste, die Instrumente stehen bereit, und des Neuen gibt es mancherlei, das gespielt werden könnte in unserer ersten Matinee." Und ohne viel Bedenkens, wie es bügelfesten Musikern ziemlich, saßen sie an den Pulten. Gern berichte ich, unter welchen Werken uns der Morgen verflossen, wenn auch nicht im kritischen Lapidarstil, sondern in leichter Weise den ersten Eindruck festhaltend, den jene auf mich, zugleich mit Wahrnehmung dessen, den sie auf die Quartettisten selbst gemacht, da

ich einen einfachen Fluch eines Musikers oft höher anschlage als ganze Ästhetiken.

Von einem Quartett von Hrn. J. J. H. Verhulst dürfte man eigentlich nichts verraten, da es eben noch warm aus der Werkstatt, noch Manuskript und dazu das erste, das der Komponist geschrieben. Indes, da die Zukunft sich manches Erfreuliche von diesem jungen Künstler versprechen darf, sein Name über kurz und lang doch der Öffentlichkeit verfallen wird, so sei er vorläufig als ein Musiker von Beruf eingeführt, dem seine Geburt als Holländer ein zweites Interesse verleiht. So sehen wir in neuer Zeit aus allen Völkerschaften junge Talente hervorsteigen: aus Rußland berichtet man von Glinka; Polen gab uns Chopin; in Bennett hat England einen Vertreter, in Berlioz Frankreich; Liszt als Ungar ist bekannt; in Belgien wird von Hanßens als von einem bedeutenden Talente gesprochen; in Italien bringt jeder Frühling welche, die der Winter wieder verweht; endlich kommt auch Holland, das uns sonst nur Maler sandte, obwohl auch van Bree u. a. sich bekannt gemacht.

Das Quartett unsers Holländers zeigte nichts vom Phlegma, das man seinen Landsleuten vorwirft, sondern im Gegenteil lebhaftes musikalisches Naturell, das sich freilich in einer so schwierigen gegebenen Form noch mit Mühe in den Schranken zu halten hatte. Erfreulich war, daß gerade der Satz, in dem sich das Dasein innerer Musik am deutlichsten bekundet, das Adagio, der gelungenste des Quartetts war. Auf solchem Wege fortgehend wird sich der junge Künstler Kraft und Leichtigkeit erringen, gegen starken Irrtum schützt ihn sogar ein großer Instinkt des Richtigen und Gesetzmäßigen, und so wäre nur noch auf größere Prägnanz, auf Erhebung und Veredlung des Gedankens zu achten, was freilich weniger Sache des guten Willens als des guten Geistes.

Das Quartett spielte sich hierauf ein neues von Spohr vor, in dem uns mit den ersten Takten der bekannte Meister entgegentritt. Wir kamen schnell überein, daß hier mehr auf glänzendes Hervortreten des ersten Spielers als auf kunstreiche Verwebung der Viere gesehen war. Man kann nichts dagegen haben, wo es offenbar so und nicht anders sein soll, und es begibt sich diese Quartettweise von selbst der höhern Ansprüche. Formen, Wendungen, Modulationen, Melodienfälle waren ebenfalls die oft gehörten Spohrs, so daß es schien, die Quartettisten unterhielten sich vom Werk wie von einem bekannten Gegenstand. Ein Scherzo fehlt, das überhaupt nicht des Meisters Stärke, wie denn das Ganze einen beschaulichen, wenn man so sagen kann,

didaktischen Charakter hat. Im Rondo fesselt ein sehr artiges Thema, dem man nur ein sich mehr markierendes zweites entgegengestellt wünschte. Eine Bemerkung drängt sich mir hier noch auf und zwar durch einen Vorwurf eines der Quartettspieler veranlaßt. Junge Künstler, die immer Neues, womöglich Exzentrisches wollen, schlagen jene flüchtigen, so schnell empfangenen wie vollendeten Werke ausgebildeter Meister meistens zu gering an und irren in ihrer Meinung, daß sie es ebenso machen können. Es bleibt immer noch der Unterschied zwischen Meister und Jünger. Jene eilig hingeworfenen Klaviersonaten Beethovens, noch mehr Mozarts, beweisen in ihrer himmlischen Leichtigkeit in eben dem Grade die Meisterschaft als ihre tieferen Offenbarungen; das fertige Meistertalent zeigt sich eben darin, daß es die sich im Beginn des Werkes gezogenen Linien nur lose umspielt, während das jüngere ungebildete, wo es doch auch vom Boden der Gewöhnlichkeit ausgeht, die Seile immer höher anspannt und so oft verunglückt. Dies auf das Quartett von Spohr anzuwenden, so denke man sich nur den Namen des Komponisten und seine berühmteren Leistungen weg, und es bleibt noch immer ein in Form, Satz und Erfindung meisterhaftes, das sich noch himmelweit von dem eines Vielschreibers oder Schülers unterscheidet. Und das ist der Lohn der durch Fleiß und Studien gewonnenen Meisterschaft, daß sie sich bis ins hohe Alter ergiebig zeigt, während beim leichtsinnigen Talent das Versäumnis der Schule doch einmal durchbricht.

Von großem Interesse für uns alle war ein vor ungefähr einem Jahr erschienenes Quartett von L. Fuchs. Der Komponist lebt in Petersburg als Pfleger der edleren Kunst im engeren Zirkel, allgemein geschätzt als Lehrer des Satzes, als dessen Beherrscher er sich nun auch praktisch erweist. Das Quartett ist nicht so verwickelt, daß man mit der Partitur in der Hand, die uns vergönnt war, es nicht nach einmal Anhören in seinen Höhen und Tiefen übersehen könnte, und auch ohnedies müßte die Eigentümlichkeit in Form und Gehalt darin in die Augen springen. Am ehesten möchte man an Onslow als das Vorbild des Komponisten denken; doch blickt auch Studium der weiter zurückliegenden Kunst, der Bachschen, wie der neusten Beethovens hindurch. Es ist, im Gegensatz zu dem beschriebenen Spohrschen, ein wahres Quartett, wo jeder etwas zu sagen hat, ein oft wirklich schön, oft sonderbar und unklarer verwobenes Gespräch von vier Menschen, wo das Fortspinnen der Fäden anzieht wie in den Musterwerken der letzten Periode. Das Packende, Nachhaltende Beethovenschen Gedankens findet man eben

nicht oft, und darin steht auch das Quartett zurück; im übrigen aber interessiert es bis auf einzelne mattere Takte durchweg durch seinen seltenen Ernst und seine ausgebildete Kraft im Stil. In der Form erscheint es uns ebenfalls gut und namentlich in der Gigue und dem letzten Satze pikant. Die Gigue gehört freilich gar nicht in das Quartett, was ich sogar beteuern kann, da das Manuskript ein ganz anderes Scherzo enthält, was wohl auch mehr zu den andern Sätzen paßt, allerdings aber auch weniger interessant ist als jene; doch entstand durch diese Veränderung das andere Übel, daß die Gigue in B-dur spielt, während der folgende (letzte) Satz in C-moll: eine Tonfolge, die ich in einer Form, deren Strenge eben ihre Schönheit, nicht billigen könnte. Im Andante ist, nach Art eines bekannten Haydnschen Quartetts, der neue russische Volksgesang (von Lwoff) eingeflochten und variiert. Man weiß, wie solch Fremdes nur selten in den eigenen Ideengang passen will, und so hätte ich auch lieber ein Werk geliefert, das ich ganz mein nennen könnte, als wo wenigstens die höhere Kritik den patriotischen Bezug nicht anerkennen kann. Indes mag der geschätzte Mann, wie wir hören, noch manches ihm allein angehörige Quartettwerk in Vorrat haben, mit dessen Veröffentlichung er die Freunde echter Quartettmusik baldigst erfreuen wolle.

---

55. Zweiter Quartettmorgen.

K. Decker, Quartett (C-moll), Werk 14.
K. G. Reißiger, Quartett (A-dur), Werk 111, Nr. 1.
L. Cherubini, Erstes Quartett (Es-dur).

Vergleich' ich die Gesichter manches die Gewandhaustreppen hinaufsteigenden und zitternden Musikers, der etwa ein Solo vorzutragen, mit denen meiner Quartettspieler, so schienen mir letztere um vieles beneidenswerter, da unser Quartett zugleich sein eigenes Publikum ist, folglich nicht die geringste Angst zeigte, obwohl einem vor dem Fenster lauschenden Kinde und einer hereinschmetternden Nachtigall das Zuhören keineswegs gestört wurde. Mit ordentlicher Begeisterung stimmte man also schon, sich hierauf in ein neues aus Berlin gekommenes Quartett von Herrn K. Decker zu stürzen, das in der Tat passend genug für solche Stimmung; durchaus abkühlender Natur nämlich. Was soll man über ein Werk sagen, in dem sich sicherlich Vorliebe für edlere Muster und Streben nach Tüchtigem ausspricht, und das dennoch so wenig wirkt,

daß man einen Strauß um sein Talent beneiden möchte, der's aus den Ärmeln schüttelt und das Gold dafür in die Tasche. Soll man tadeln? den Komponisten kränken, der sein möglichstes getan? Soll man loben, wo man sich gestehen muß, keine rechte Freude gehabt zu haben? Soll man von weiterem Komponieren abraten? Der Komponist käme dann nicht weiter. Soll man ihm zureden, mehr zu schreiben? Er ist nicht reich genug und würde es handwerksmäßig treiben. So möchten wir denn allen, die, ohne vom Genius beseelt zu sein, nun einmal komponieren, ihren Eifer für die gute Sache der Kunst betätigen wollen, den Rat geben, fleißig fortzuschreiben, aber mit der Bitte, nicht alles auch drucken zu lassen. Noch eher gehörten die Irrtümer eines großen Talentes der Welt an, von denen man sogar lernen und nützen kann: bloße Studien aber, erste Versuche behalte man in seinen vier glücklichen Wänden. Studien im Quartettstil möcht' ich denn auch das Quartett dieses Komponisten nennen. Manches gerät ihm; er hat den Stil, den Charakter der vierstimmigen Musik richtig erkannt; aber das Ganze ist trocken, skelettartig; es fehlt der Schwung, das Leben. Der Anfang des Quartetts ist gut und scharf gezeichnet und macht Hoffnungen; dabei bleibt es aber auch; schon das zweite Thema sticht ab und erscheint uns arm. Die Verarbeitung im Mittelsatz mit Umkehrung des Themas mag nicht getadelt werden, obwohl man ihr noch Mühsamkeit anmerkt, dagegen der Rückgang in den Grundton leicht und glücklich gelingt, auch der Schluß des ersten Satzes nur zu loben ist. Man muß eben alles Gute noch heraussuchen. Das Adagio hat dieselbe Trockenheit; dahingegen wir im Scherzo mehr Lebenselemente, einzelne sehr artige Zusammenstellungen und Widerschläge antreffen, worauf sich das Trio, namentlich bei der Wiederholung, sehr gut ausnimmt. Das Finale endlich hat dieselben Vorzüge und Mängel, die wir an den ersten Sätzen bemerkten, scheinbar auch etwas mehr Leben, was die raschere Bewegung mit sich bringt, und ebenfalls gute Einzelheiten, nichts aber, was uns inniger stimmte, was uns rührte oder freudiger machte. Verstand und guter Wille behalten die Oberhand; das Herz geht leer aus. Wie nun aber jeder junge Komponist, der sich in einer der schwierigsten Gattungen versucht, mit Auszeichnung zu behandeln, so können wir ihm auch diese keineswegs versagen, und so schreibe er mutig weiter und ergehe sich vielleicht vorher einmal ein Jahr im schönen Italien oder sonstwo, damit der Phantasie freudige Bilder zugeführt werden, damit, was jetzt nur Blätter und Zweige, später auch Blumen und Früchte trage[331].

Alsbald gelangten wir zu einer neuen Erscheinung in der musikalischen Literatur, zu einem Quartett vom Kapellmeister Reißiger, und zwar dem ersten, das er ediert. Es erfreut und reizt schon, einen fertig geglaubten, in gewisse Formen eingeschriebenen Komponisten etwas anderes und Schwereres angreifen zu sehen. Man schafft nie frischer, als wo man eine Gattung zu kultivieren anfängt. Andererseits hat freilich jeder neue Versuch in einer vorher nicht geübten Form, und würde er auch von einem Meistertalent unternommen, seine Schwierigkeiten. So sehen wir Cherubini an der Sinfonie scheitern, so hat selbst Beethoven, wie wir in den jüngst angezeigten Mitteilungen von Dr. Wegeler lesen, mehrmals zu seinem ersten Quartett ansetzen müssen, indem aus dem einen begonnenen ein Trio, aus dem andern ein Quintett entstanden. Und so wird uns auch vieles in diesem ersten Quartett von Reißiger (die häufige Achtelbegleitung in der zweiten Violine und Bratsche, gewisse Orchestersynkopen usw.) an den routinierten Gesangs- und Klavierkomponisten gemahnen; was wir aber sonst an ihm Liebenswürdiges kennen, gibt er auch hier aus vollen Händen: runde Formen, lebhafte Rhythmen, wohlklingende Melodien, zwischendurch freilich viel Oftgehörtes, vieles, was an Spohr (gleich der Anfang), an Onslow (das Trio im Scherzo), an Beethoven (der Zwischensatz in E-dur in der ersten Hälfte des ersten Satzes), an Mozart (der Cis-moll-Satz im Adagio) und an anderes erinnert. Einen großen Originalwert mag ich demnach dem Quartett nicht beilegen oder ihm ein langes Leben versprechen; es ist ein Quartett zur Unterhaltung guter Dilettanten, die noch vollauf zu tun haben, wo der Künstler vom Fach mit einem Überblick schon die ganze Seite heruntergelesen; ein Quartett bei hellem Kerzenglanz unter schönen Frauen anzuhören, während wirkliche Beethovener die Tür verschließen und in jedem einzelnen Takt schwelgen und saugen. Die einzelnen Sätze anzuführen, so möchte ich dem Scherzo den Vorzug geben, namentlich dem 5ten bis 8ten Takt im Trio; ihm zunächst dem ersten Satz, wenn er eine sich's weniger bequem machende Form und einen weniger matten Schluß hätte. Das Adagio scheint mir zu flach zu seiner Breite. Das Rondo ist aber durchaus gewöhnlich; so würde z. B. Auber auch Quartette machen.

Wir schlossen mit dem ersten der schon seit geraumer Zeit erschienenen Quartette von Cherubini, über die sich selbst unter guten Musikern Meinungszwiespalt erhoben. Er betrifft wohl nicht die Frage, ob diese Arbeiten von einem Meister der Kunst herrühren, worüber

kein Zweifel aufkommen kann, sondern ob das der rechte Quartettstil, den wir lieben, den wir als mustergültig anerkannt haben: Man hat sich einmal an die Art der drei bekannten deutschen Meister gewöhnt und in gerechter Anerkennung auch Onslow und zuletzt Mendelssohn, als die Spuren jener weiter verfolgend, in den Kreis aufgenommen. Jetzt kömmt nun Cherubini, ein in der höchsten Kunstaristokratie und in seinen eigenen Kunstansichten ergrauter Künstler, er, der noch jetzt im höchsten Alter als Harmoniker der Mitwelt der überlegenste, der feine, gelehrte, interessante Italiener, dem in seiner strengen Abgeschlossenheit und Charakterstärke ich manchmal Dante vergleichen möchte. Gesteh' ich, daß auch mich, als ich dieses Quartett zum erstenmal hörte, namentlich nach den zwei ersten Sätzen ein großes Unbehagen überfiel; das war nicht das Erwartete; vieles schien mir opernmäßig, überladen, anderes wieder kleinlich, leer und eigensinnig; es mochte bei mir die Ungeduld der Jugend sein, die den Sinn in den oft wunderlichen Reden des Greises nicht gleich zu deuten wußte; denn andererseits spürte ich freilich den gebietenden Meister und zwar bis in die Fußspitzen hinab. Dann folgten aber das Scherzo mit seinem schwärmerischen spanischen Thema, das außerordentliche Trio, und zuletzt das Finale, das wie ein Diamant, wie man es wendet, nach allen Seiten Funken wirft, und nun war kein Zweifel, wer das Quartett geschrieben, und ob es seines Meisters würdig. Gewiß wird es vielen wie mir ergehen; man muß sich mit dem besondern Geiste dieses, *seines* Quartettstiles erst befreunden; es ist nicht die trauliche Muttersprache, in der wir angeredet werden, es ist ein vornehmer Ausländer, der zu uns spricht: je mehr wir ihn verstehen lernen, je höher wir ihn achten müssen. Diese Andeutungen, die nur einen schwachen Begriff von der Eigentümlichkeit dieses Werkes geben, mögen deutsche Quartettzirkel aufmerksam machen. Zum Vortrag gehört viel, gehören Künstler. In einem Anfalle von Redakteurübermut wünschte ich mir Baillot (an den Cherubini hauptsächlich gedacht zu haben scheint[332]) an die erste, Lipinski an die zweite Violine, Mendelssohn an die Bratsche (sein Hauptinstrument, Orgel und Klavier ausgenommen) und Max Bohrer oder Fritz Kummer an das Violoncell. Indes dankte ich's noch freundlich genug meinen Quartettisten, die zum Schluß baldigst wiederzukommen und sich wie mich mit den andern Quartetten Cherubinis bekannt zu machen unter sich beschlossen, wo dann der Leser neue Mitteilungen zu erwarten hat.

---

56. Dritter Quartettmorgen.

W. H. Veit, Zweites Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello (E-dur, Werk 5).
J. F. E. Sobolewski, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello (As-dur, Manuskript).
Leopold Fuchs, Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncello (Es-dur, Werk 11).

Unsere dritte Zusammenkunft erhielt durch Teilnahme eines Klavieristen und Bratschisten, die zur Aufführung eines Klaviertrios und eines Quintetts nötig waren, einen ganz besondern Glanz. Und nicht ohne meine Gründe drang ich auf solche Abwechselung. Will doch auch der Genuß des Schönen sein Maß, wie ich mich denn leichter entschließen möchte, eine Strauß-Lannersche Ballmusiknacht zu durchleben als eine, wo nichts als Beethovensche Sinfonien aufgeführt würden, wo uns die Töne zuletzt wundsaugen müßten. Auch zum Anhören allein dreier Quartette gehört Frische, wenn nicht besondere Teilnahme an der Komposition. Komponisten pflegen schon nach dem ersten fortzugehen, Rezensenten nach dem zweiten; brave Dilettanten allein halten etwa das dritte aus, wie mir einmal einer erzählte, daß er, einstmals ein Vierteljahr von aller Musik abgeschnitten, im Heißhunger nach Musik in der Stadt, die ihn befriedigen konnte, drei Tage vom Morgen bis Abend Quartetten gespielt; freilich, fügte er hinzu, spiele er selbst ein wenig, zweite Violine nämlich. — Und so bestand ich darauf, daß wir auch dem Quartette Verwandtes mit ins Spiel ziehen möchten; ja man kann nicht wissen, ob nicht, umgekehrt wie in der bekannten Haydnschen Sinfonie, nach und nach Instrument nach Instrument hinzutritt, ob nicht aus dem kleinen Kleeblatt ein ganzes zur Sinfonie gerüstetes Orchester herauswächst. Begnügen wir uns vorderhand, zumal wir heute den Leser mit einigen erfreulichen Neuigkeiten bekannt zu machen haben.

Einige deutsche Städte zeichnen sich dadurch aus, daß sie nur wenig von ihren einheimischen Talenten wissen wollen; andere loben bloß, wenn es gegen andere Städte sich zusammenzurotten gilt; dritte endlich wissen von den Talenten ihrer Söhne und Töchter nicht genug zu reden. Zu den letzteren gehört vielleicht Prag; man lese einen Bericht aus dieser Stadt, welchen man wolle, so findet man der eingebornen Künstler immer mit der größten Achtung, mit wahrhaft mütterlicher Begeisterung gedacht. Gewiß wird man so auch dem oben zuerst angeführten Namen

begegnet sein. Und wie schon das Feld, auf dem sich der junge Komponist bereits mehrmals gezeigt, einen Beweis seines seltneren Strebens im voraus abgibt, so hörte ich, wie man überhaupt jedes sollte, auch dieses Musikwerk mit günstigstem Vorurteil. Die Partitur ließ mich das Gespinst noch leichter durchblicken, um so mehr, da sie äußerst sauber von einer gebildeten Musikerhand geschrieben war.

Es weht nun durch das ganze Quartett ein heiterer zufriedener Ton; tiefe und trübe Erfahrungen scheinen dem jungen Künstler fremd geblieben zu sein; er steht noch im Aufgang des Lebens, die Musik ist ihm eine treue Freundin; ein leichter Glanz liegt über dem Werke. Im Bau zeichnet es sich durch nichts Besonderes aus, nicht durch Kühnheit oder Neuheit; es ist aber regelrecht und anscheinend mit schon vielgeübter Hand zu Ende gebracht. Die Harmonieführung des Ganzen, wie die einzelne der Stimmen muß man vorzüglich loben; korrekter, klarer und reinlicher wird selten ein fünftes Opus geschrieben. Aus der Art, wie der Komponist die Saiteninstrumente behandelt, ergibt sich, daß er sie genau kennt und selbst viel gespielt hat. Lesern, denen das Werk nicht zur Hand ist, möchte ich es als der Onslowschen Quartettweise am nächsten stehend charakterisieren; einzelne Spohrsche Anklänge sind Gemeingut worden; fremdartiger fallen einige Aubersche Gänge auf[333]. Am meisten wollte mir, neben dem Scherzo, der erste Satz zusagen, in welchem mir nur der Rückgang in der Mitte zu weitschweifig, zu wenig interessant erscheint, auch das noch zu erwähnen, daß in der vorhergehenden Verarbeitung schon einmal die vollkommene Molltonart (E-moll) berührt wird, eine Harmoniefolge, die man in den Musterwerken fast durchgängig vermieden findet. Doch sind das wenig oder gar nicht störende Einzelheiten, die bei der überwiegenden Güte des ganzen Satzes kaum in Anschlag zu bringen sind. Das Adagio wollte mir schon etwas eintönig werden, als gerade zur rechten Zeit der Komponist den Hauptgesang im veränderten, aufregenden Charakter brachte; dies entschied für den Satz. Der erste Teil des Scherzos ist exzellent, kunstvoll und mit Fleiß ausgearbeitet; das Trio etwas weichlicher. Der letzte Satz mochte mich am wenigsten befriedigen. Ich weiß, auch die besten Meister schließen ähnlich, ich meine in lustiger Rondoweise. Hätte ich aber ein Werk mit Kraft und Ernst angefaßt, so wünschte ich es auch im ähnlichen Sinn geschlossen und nicht mit einem Rondo, dessen Thema hier zumal stark an ein bekanntes von Auber erinnert. In der Mitte sucht der Komponist durch einige fugierte Stücke zu interessieren (wo ihn strengste Theoretiker

auf die falschen Eintritte des Komes aufmerksam machen würden), aber auch dieser Art der Arbeit, die sich nicht bis über die ersten Quinteneintritte hinauswagt und höchstens Dilettanten in ein gelehrtes Staunen versetzen will, hab' ich niemals große Bedeutung abgewinnen können. Hübsch bleibt der Satz demungeachtet, ja öffentlich gespielt, wird gerade er gefallen. Und so strebe der Komponist fort und fort, suche sich wohl auch neue Bahnen; er hat das seinige gelernt und wird auch auf größerem Kampfplatze mit Ehren bestehen.

Das nächste, was wir spielten, war das oben genannte Trio von J. F. E. Sobolewski, und hier muß sich der Leser ganz auf uns verlassen, da es noch Manuskript. Daher nur das wenige: es ließe sich viel darüber sagen. Der Komponist lebt im Norden an der Meeresküste, und seine Musik zeugt davon. Das Trio ist anders als alle andern, eigen in Form und Geist, voll tiefer Melodie; es will oft gehört sein und gut gespielt. Dennoch vermag es keine Totalwirkung hervorzubringen, wie mir das Ganze auch in einer Krisis entstanden scheint, in einem Kampf zwischen alter und neuer Musikdenkweise. Auch ist der Komponist auf dem Klavier nicht auf seinem Instrumente und schreibt „undankbar" genug, wie mein Klavierist meinte. Über die ganze Talenthöhe des Komponisten nach dem einzigen Trio abzuurteilen, wäre voreilig, zumal es auch schon vor längerer Zeit geschrieben, seitdem er vieles Größere (so ein Oratorium »Lazarus«, Kantaten u. a.) zutage gefördert*. Doppelte Achtung dem Kritiker, als welcher er uns bis jetzt am öftesten begegnet, daß er auch ein Dichter ist.

Mit Freuden gingen wir alsbald an das Quintett von L. Fuchs, von dessen Kompositionen wir schon am ersten Quartettmorgen kennen gelernt und bereits in der Zeitschrift berichtet. In das Detail vermag ich leider nicht einzugehen, da mir keine Partitur zur Hand und seit jenem Morgen der Aufführung bis jetzt einige Zeit verflossen, so daß nur noch der allgemeine Eindruck, die heitere Stimmung, in die es uns versetzte, geblieben ist. Man sollte kaum glauben, wie die einzige hinzukommende Bratsche die Wirkung der Saiteninstrumente, wie sie sich im Quartett äußert, auf einmal verändert, wie der Charakter des Quintetts ein ganz anderer ist als der des Quartetts. Die Mitteltinten haben mehr Kraft und Leben; die einzelnen Stimmen wirken mehr als Massen zusammen; hat man im Quartett vier einzelne Menschen

* Seit dieser Zeit hat er sich namentlich als dramatischer Komponist Namen gemacht.

gehört, so glaubt man jetzt eine Versammlung vor sich zu haben. Hier kann sich nun ein tüchtiger Harmoniker, als den wir den Komponisten kennen, nach Herzenslust ergehen und die Stimmen in- und auseinanderwinden und zeigen, was er kann. Die Sätze sind einer wie der andere vortrefflich, das Scherzo namentlich und dann der erste Satz. Vom Einzelnen wird man überrascht, als ob man aus dem Munde eines schlichtgekleideten Bürgersmannes plötzlich einen Vers von Goethe oder Schiller hörte; man sah es meinem fortbrausenden Quintett an, wie ihm die Sache gefiel, mit der man sich allerwärts bekannt machen wolle. —

Denk' ich nun freilich an die höchste Art der Musik, wie sie uns Bach und Beethoven in einzelnen Schöpfungen gegeben, sprech' ich von seltenen Seelenzuständen, die mir der Künstler offenbaren soll, verlang' ich, daß er mich mit jedem seiner Werke einen Schritt weiter führe im Geisterreich der Kunst, verlang' ich mit einem Worte poetische Tiefe und Neuheit überall, im Einzelnen wie im Ganzen: so müßte ich lange suchen, und auch keines der erwähnten, der meisten erscheinenden Werke genügten mir. Da hörten wir in den folgenden Quartettmorgen mehres von der Musik eines jungen Mannes, von der mir schien, sie käme zuweilen aus lebendiger Geniustiefe; doch fordert dieser Ausspruch vielfache Einschränkung, wovon, wie über die ganze Erscheinung, in einem der nächsten Blätter.

---

57. Vierter und fünfter Quartettmorgen.

H. Hirschbach, Quartette (in E-moll, B und D) und Quintett (C-moll). Manuskript[334].

Soviel sich aus diesen mehr geheimen Musiksitzungen für die Öffentlichkeit schickt, mag hier in Kürze folgen. Geheim nenn' ich sie, weil darin nur Manuskripte eines als Komponist gänzlich unbekannten jungen Musikers, Hermann Hirschbach, gespielt wurden. Als Schriftsteller hat derselbe durch das Vordringende und Kecke seiner Ansichten, wie er sie in einigen Aufsätzen[335] der Zeitschrift ausgesprochen, gewiß schon die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich gelenkt. Durch solche Aussprüche gereizt, mußte ich wohl das Außerordentlichste von ihm als Komponisten fordern können, wenn ich mich auch gleich von vornherein auf Verstandeskalkulationen gefaßt machte. Nicht ohne tiefe Teilnahme gedenk' ich seiner Kompositionen und möchte mich in der Erinnerung stundenlang hineinvertiefen, dem Leser davon vorzusprechen. Vielleicht auch, daß

das Doppelgängerische seiner Kompositionsrichtung mit meiner eigenen (die Welt kennt sie schwerlich) gerade mich für seine Musik empfänglich machten, sie mir rasch enthüllten. So viel weiß ich aber, daß es das bedeutendste Streben, das ich unter jüngeren Talenten seit lange angetroffen. Die Worte suchen's vergeblich, wie seine Musik gestaltet ist, was alles sie schildert; seine Musik ist selbst Sprache, wie etwa die Blumen zu uns sprechen, wie sich Augen die geheimnisvollsten Märchen erzählen, wie verwandte Geister über Flächen Landes miteinander verkehren können; Seelensprache, wahrstes Musikleben. Es waren drei große Quartetten und ein Quintett, die wir hörten, sämtlich mit Stellen aus Goethes »Faust« überschrieben[336], mehr zum Schmuck als zur Erklärung, da die Musik an sich deutlich genug; ein sehnsüchtiges Drängen war's, ein Rufen wie nach Rettung, ein immerwährendes Fortstürzen, und dazwischen selige Gestalten, goldene Matten und rosige Abendwolken; ich möchte nicht gern zu viel sagen: aber der Komponist schien mir in Augenblicken oft selbst jener Schwarzkünstler Faust, wie er uns sein Leben in schwebenden Umrissen der Phantasie vorüberführt. Außerdem sah ich von ihm eine Ouvertüre zu »Hamlet«, eine große Sinfonie in vielen Sätzen, eine zweite bis in die Mitte vorgerückte, die in einem Atem hintereinander fortgehen soll, sämtlich gleich phantastisch, lebenskräftig, in den Formen abweichend von allen bisher bekannten, wenn ich Berlioz ausnehme, mit einzelnen Orchesterstellen, wie man sie nur von Beethoven zu hören gewohnt, wenn er gegen die ganze Welt zu Felde ziehen und [sie] vernichten möchte[337]. Und jetzt kommt mein „Aber". Wie bei erster Betrachtung uns oft Bilder junger genievoller Maler durch die Großheit der Komposition (auch der äußerlichen), durch Reichtum und Wahrheit des Kolorits usw. völlig einnehmen, daß wir nur staunen und das einzelne Falsche, Verzeichnete usw. übersehen, so auch hier. Beim zweitenmal Anhören fingen mich schon einzelne Stellen zu quälen an, Stellen, in denen, ich will nicht sagen gegen die ersten Regeln der Schule, sondern geradezu gegen das Gehör, gegen die natürlichen Gesetze der Harmoniefolgen gesündigt war. Dahin zähle ich nicht sowohl Quinten usw. als gewisse Ausgänge des Basses, Ausweichungen, wie wir sie oft von Weniggeübten anhören müssen. Solches wollte nun auch meinen Musikern nicht in den Kopf. Es gibt nämlich ein gewisses Herkömmlich-Meisterliches (bei Kadenzen usw.), das von der Natur anbefohlen scheint, und es gründet sich darauf ein gewisser musikalischer hausbackener Verstand, der den Musikern von Profession fast durchgängig eigen. Verstößt

der junge Komponist gegen diesen, und wäre er noch so geistreich, so soll er nur sehen, wie sich jene vor ihm zurückziehen, ihn gar nicht wie zu den Ihrigen gehörend betrachten. Woher nun dieser Mangel an feinem Gehör, an richtiger Harmonieführung bei übrigens so großer Begabtheit, — ob der Komponist vielleicht erst spät auf sein Talent aufmerksam, zu früh der Schule entnommen worden, — ob er in seiner Gedankenfülle, im Beherrschtwerden von einer meistens sehr tiefen, sinnigen Hauptmelodie der hohen Stimme die andern nicht gleichzeitig erfindet, oder ob das Gehörorgan wirklich fehlerhaft, — ist eine ebenso große Frage, als ob dem noch abzuhelfen sei. Die Welt bekömmt vielleicht nichts von diesen Arbeiten zu sehen; wenigstens würde ich, aufrichtig gefragt, ihre Herausgabe nur mit Bitte mancher Änderung, der Ausscheidung ganzer Sätze gestatten[338]. Dies sei denn dem Komponisten anheimgestellt. Hier galt es nur auf ein[339] Talent aufmerksam zu machen, dem ich keines der neuern mir bekannten an die Seite zu setzen wüßte, dessen den tiefsten Seelenkräften entsprungene Musik mich oft im Innersten ergriffen[340].

---

58. Sechster Quartettmorgen.

Léon de St.-Lubin, Erstes großes Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Vcll. (Es-dur). Werk 38.

L. Cherubini, Zweites Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell (C-dur).

Den erstgenannten Komponisten halte ich auch nach seiner Musik für einen Emigrierten, für einen, der sein Vaterland, sei's nun freiwillig oder gezwungen, verlassen, sich ein neues Vaterland gesucht und von dessen Sitten und Sprache angenommen. Sein Quintett ist ein Gemisch von französischem und deutschem Geblüt, nicht unähnlich der Muse Meyerbeers, der freilich von allen europäischen Nationen borgt zu seinem Kunstwerke, von dem man gar nicht wissen kann, was er alles mitbringt, wenn er, ähnlich wie Ritter Spontini Kompositionskunstreisen nach England, dergleichen etwa zu den Buschmännern unternimmt, sich zu neuen Schöpfungen zu begeistern und andere durch selbige. Ich aber lobe mir meine Muttersprache, rein gesprochen, jeden Ausdrucks fähig, kräftig und klangvoll, wenn ich deshalb auch den eingewanderten Ausländer, wie St. Lubin, nicht schelten mag, der ihrer noch nicht vollkommen mächtig, und im Gegenteil schon sein Streben

ehre. Von einem erhebenden Totaleindruck hinterließ somit das Quintett nichts; man wurde hin und her gezogen, konnte nirgends Fuß fassen. Am meisten auffallend zeigt sich der Mangel an Originalerfindung; was uns inniger ergreifen soll, scheint mir entlehnt oder läßt sich wenigstens auf Vorbilder zurückführen; und wo der Komponist sich selbst gibt, wird er vag und allgemein. So ist gleich der Anfang im Grund der der G-moll-Sinfonie von Mozart; so liegt dem ersten Thema des letzten Satzes ein Rossinischer Gedanke (aus »Tell«), so dem zweiten ein Beethovenscher (aus der A-dur-Sinfonie) zum Grunde. Im Scherzo wüßte ich keine Quelle nachzuweisen; es ist aber auch nicht bedeutend. Im Adagio wurde mir aber am meisten klar, woran es dem Komponisten gebricht; hier, wo der Meister den Vorrat und Reichtum innern Lebens am ersten aufdecken kann, sah es traurig still. Andererseits bekundet das Quintett eine leichte schnelle Feder, Formensinn und Harmonienkenntnis. Immerhin war mir, nachdem ich es gehört, zumute, als sollt' ich ausrufen: „Musik, Musik, gebt mir Musik!"

Das nächste Musikstück traf uns somit in etwas erkälteter Stimmung; aber als von der Hand Cherubinis umstrickte es uns, daß wir schnell des vorhergegangenen vergaßen. Es scheint mir dies zweite Quartett lange vor dem ersten derselben Sammlung geschrieben und vielleicht gar die Sinfonie, die, wenn ich nicht irre, bei ihrer ersten Aufführung in Wien so wenig gefiel, daß sie Cherubini nicht veröffentlichte und sie später in ein Quartett umgewandelt haben soll. So ist denn vielleicht der umgekehrte Fehler entstanden: klang die Musik nämlich als Sinfonie zu quartettartig, so klingt sie als Quartett zu sinfonistisch, wie ich denn aller solcher Umschmelzung abhold bin, was mir wie ein Vergehen gegen die göttliche erste Eingebung vorkömmt. Den frühern Ursprung möcht' ich am Unverzierteren erkennen, das Cherubinis ältere Kompositionen vor seinen neuern auszeichnet. Freilich bin ich geschlagen, träte der Meister selbst heran und sagte: „Du irrst, Freund: beide Quartette sind zur nämlichen Zeit geschrieben und ursprünglich nichts anders als Quartette." Und so kann, was ich bemerkt, nur Vermutung bleiben und soll andere zum Überdenken anreizen[341]. Im übrigen erhebt sich auch diese Arbeit hoch genug über die Zahl der Tageserscheinungen, über alles, was uns von Paris aus zugeschickt wird, und einer, der nicht lange Jahre hintereinander geschrieben, gelernt und gedacht, wird so etwas auch nie zustande bringen können. Einzelne trocknere Taktreihen, Stellen, wo nur der Verstand gearbeitet, finden sich wie in den meisten Werken

Cherubinis so auch hier, selbst aber auch dann noch etwas Interessantes, sei's im Satz, eine kontrapunktische Feinheit, eine Nachahmung; etwas, was zu denken gibt. Meisten Schwung und meisterliches Leben tragen wohl das Scherzo und der letzte Satz in sich. Das Adagio hat einen höchst eigentümlichen A-moll-Charakter, etwas Romanzenartiges, Provenzalisches; bei öfterem Anhören erschließt es sich mehr und mehr in seinen Reizen: der Schluß davon ist derart, daß man wieder wie von neuem aufzuhorchen anfängt und doch das Ende nahe weiß. Im ersten Satz treffen wir Anklänge an Beethovens B-dur-Sinfonie, eine Nachahmung zwischen Bratsche und Violine, wie in jener Sinfonie eine zwischen Fagott und Klarinette, und bei dem Hauptrückgang in der Mitte dieselbe Figur, wie an demselben Ort in dem nämlichen Satz der Sinfonie von Beethoven. Im Charakter sind die Sätze aber so verschieden, daß die Ähnlichkeit nur wenigen auffallen wird.

Zum Schluß dieses Musikmorgens machten wir uns an ein im Manuskript zugeschicktes Quartett. Die erst ernsthaften Gesichter nahmen nach und nach einen Ausdruck von Ironie an, bis endlich alles in ein fortwährendes Kichern geriet und sämtliche Musiker mit springenden Bogen zu spielen schienen. Ein Goliath von einem Philister starrte uns an aus dem Quartett. Wir wüßten dem Komponisten, der übrigens sein Werk nach Kräften ausstaffiert, nichts zu raten und danken schließlich für den guten Humor, in den er die Gesellschaft versetzt.

---

59. Rondos für Pianoforte.

Antoinette Pesadori, Einleitung und Rondo.
Konst. Decker, Rondo. Werk 11.
K. Krebs, Einleitung und Rondo. Werk 40.
F. A. Reißiger, 3 Rondinos. Werk 22.
A. Hesse, Zweites Rondo. Werk 43.
K. Haslinger, »Die Luftschiffer«, Rondo. Werk 11.
F. W. Grund, Einleitung und Rondo. Werk 25.

Aus vielen Gründen komponiert man: — der Unsterblichkeit halber — oder weil gerade der Flügel offensteht — um ein Millionär zu werden — auch weil Freunde loben — oder weil einen ein schönes Auge angesehen — oder auch aus gar keinem. Seh' ich recht, so entstand das erste der obigen Rondos aus dem vierten Grunde, es ist eine voll-

kommene Damenarbeit, ein Ruhekissen, eine Brieftasche: von Musik ist nur nebenbei die Rede. Was Hrn. Decker zur Komposition und Herausgabe seines Rondos veranlaßt, scheint ebenfalls zu erraten; seine Schüler sind's. Baten wir ihn schon in der letzten Sonatenschau, nicht gar zu trocken zu dozieren, so wiederholen wir dies heute; man kann schon einmal einen Septimenakkord anbringen und etwas Phantasie: wir leben nicht mehr vor 30 Jahren. Durch gewisse Komponisten seh' ich aber wie durch Fensterglas. Das folgende Rondo hat sich mit allen Schönheitsmitteln einer Kokette angetan, und doch, blickt man ihr ins herzlose Auge, wischt man die Schminke weg, spricht man vollends mit ihr und merkt, wie die eine Hälfte der Unterhaltung affektiert, die andere fad, und das Ganze aus Clauren oder Kotzebue entlehnt ist, so verdrießt einen all die Zärtlichkeit, mit der sie bestricken will, der nutzlos verschwendete Putz, das Vornehmtun bei angeborner Gewöhnlichkeit. Nimmt man es aber mit Rondos nicht so genau, übersieht man dies und jenes, ist man ein Feind von Melodie und vergißt, daß Hummel auch eins in A geschrieben, so wüßte ich nicht, warum das Rondo des Hrn. Krebs nicht dem Besten anzureihen wäre, was Czerny und Kalkbrenner in ihrer letzten Blütenzeit geschrieben, und warum es nicht zu empfehlen. — Der Komponist der folgenden Rondos ist nicht der Dresdener Kapellmeister, hat aber manches Charakterverwandte und namentlich Leichtigkeit in Erfindung hübscher Melodien mit diesem gemein. Auf den ersten Seiten geht es daher immer flink vom Zeug; im Verlauf des Stückes verfitzt er sich aber meistens in den Tonarten, und so ist keins der Rondos fertig, ein Ganzes worden. Z. B. im ersten kommt das D-moll zu früh, das C-dur, wo man F-dur erwartete, das F-dur (S. 3), wo man in C-dur bleiben wollte, das A-dur ebenfalls wenig vorbereitet, von B-dur gar nicht zu reden, das besser ein ganz neues Rondo angefangen hätte. Es scheint, der Komponist will zuviel anbringen, einen brillanten Passagensatz, eine Kantilene, einen Mittelsatz mit Arbeit usw., und so erdrückt eins das andere in so kleinem Raum. Gerade, was Symmetrie der Form und Klarheit des harmonischen Baus betrifft, kann er noch von seinem Namensbruder lernen[342].

Das Rondo des Hrn. Hesse schwankt zwischen Kapriccio-, Mazurken- und Rondocharakter und wirkt daher auch nicht entschieden. Offenbar soll es ein Gesellschaftsstück sein, doch hab' ich dem Komponisten nie große Erfolge im Salon prophezeit, er schreibt dazu zu gut und andererseits

zu schwerfällig. Im übrigen versteht es sich, daß das Stück harmonisch interessant, gut abgerundet und durchdachter ist als zwanzig der neusten Pariser Modearbeiten.

Im Rondo von Hrn. Haslinger findet man viel artige Einfälle, leichtes, lustiges Wesen, kurz, was es sein soll, eine Luftfahrt, wo niemand den Finger bricht, geschweige anderes. Ordentliche musikalische Schriftsteller werden das Stück zu schildern suchen und wie (B-dur, 4/4-Takt, Andante) das Publikum gespannt sei und der Ballon gefüllt werde, bis er endlich (im Allegro con moto) über die nachsehenden Köpfe auffliege, während ich lieber auf den hübschen gelenken Bau, leichten Fluß und die guten Rhythmen aufmerksam mache und manchen doppelten Kontrapunkt dafür hingebe.

Einen tüchtigen Künstler, wie Hrn. Grund, erkennt man überall, und wär's an einzelnen Takten, wie sie in seinem Rondo auf S. 2, Syst. 3, im Anfang von S. 4 oder S. 5, Syst. 3, von Takt 2 an vorkommen. Aber das ganze Rondo zeigt die feste Hand, Gedanken und solide Bildung, wie man so selten findet. Der Kantilene in der Mitte hätte ich vielleicht eine bestimmtere Melodie gewünscht; im übrigen muß man es schön und gut heißen. Warum schreibt der geschätzte Komponist so wenig?

60. Etüden für Pianoforte.

Karl Czerny, die Schule des Fugenspiels und des Vortrags mehrstimmiger Sätze.

Werk 400.

Ein Fugenwerk von Czerny ist ein Ereignis. Wir erleben's noch, daß er ein Oratorium schreibt[343], dachte ich bei mir, mit einiger Hast nach dem Hefte fahrend. Man kann ihm aber diesmal nichts anhaben, als daß er auf einmal des Guten zuviel will, zuviel zur Verbreitung klassischen Sinnes beitragen. Ich wenigstens würde meinen Schülern, die, nachdem sie zwei oder drei dieser Fugen gründlich studiert, nach mehr verlangten, sie ohne Gnade aus den Händen winden, nicht etwa, weil die andern schlechter, sondern weil sie eben wie die ersten, über dieselbe Form gemacht sind, und weil es neben Czernyschen auch noch andere gibt, Beethovensche, Händelsche, der Bachschen nicht zu gedenken. Frägt man nun, was man von seinen Fugen zu erwarten hat, so muß man sagen, es sind fließende, brillant und angenehm klingende, leicht und geschickt geformte Klangstücke, bei denen er sich mehr als gewöhnlich zusammengenommen, wenn auch auf sie nicht immer die Forderung jenes alten Meisters paßt, nach dem der erste Teil einer Fuge zwar gut, der mittlere noch besser, der letzte aber vortrefflich sein müsse. Das, worauf es ankommt, bleibt nun immer der Gedanke, der sich an die Spitze stellt. Da sucht denn Czerny nicht lange und nimmt oft geradezu Passagen, Tonleitern usw. zu Themas. In der Mitte laufen nun freilich manchmal Tiraden und sogenannte Rosalien[344] in Menge mit unter, indes klingt und klappt es zusammen bis zum Schluß, wo sich unter einem Orgelpunkt die Stimmen noch in allerhand freundlich bekannten Gängen durchkreuzen. Tiefere Künste, eine Umkehrung des Themas ausgenommen in einigen, hat er sonst nicht angebracht, nicht einmal eine Augmentatio, was ihm die eigentlichen Fugenmacher übel auslegen werden. Noch muß als charakteristisch bemerkt werden, daß er

den Stimmen nur selten Ruhe läßt, und daß sie meistens alle vier auf einmal arbeiten. Bei weitem wertvoller sind die die Fugen jedesmal einleitenden Präludien, ja einige der Art, daß niemand auf Czerny als Komponist raten würde, so die Nummern 3, 4, 6, 8, 9, wenn auch in den meisten sekundenlang eine mächtige Fadheit hindurchbricht, wovon ich nur Nr. 4 ausnehme, in der die bessere Natur einmal bis zum Schluß durchwaltet. Alles zusammengenommen, Czernys Fugenwerk bleibt als Beitrag zur Geschichte des Verfassers immerhin bemerkenswert; im ganzen Kreis der Erscheinungen ist es als eine unechte, halbwahre und gemachte Musik nicht anzuschlagen.

Es ist hier der Ort, auch der von Hrn. Czerny besorgten neuen Ausgabe des Bachschen »Wohltemperierten Klaviers« zu erwähnen[345].

Czernys Verdienst besteht dabei in einem Vorwort, in der Angabe des Fingersatzes, der Tempobezeichnung nach Mälzl und Andeutungen über Charakter und Vortrag. Ersteres ist etwas kurz ausgefallen und flüchtig niedergeschrieben. An dies Werk aller Werke ließen sich wohl allerhand reiche Gedanken knüpfen. Was die Applikatur anlangt, so ist das Czernys Fach, auf das er sich gut versteht; jeden einzelnen Finger haben wir natürlich nicht geprüft. In den Tempobezeichnungen und den Bemerkungen über Vortrag im ganzen zu Anfang und Schattierung im Verlauf des Stückes stimmen wir ziemlich zusammen; namentlich pflichten wir in letzter Hinsicht bei, da nichts langweiliger und Bachschem Sinne zuwider, als die Fugen monoton abzuleiern und seine ganze Vortragskunst auf Hervorheben der Eintritte des Hauptgedankens zu beschränken. So eine Regel paßt für Schüler. Die meisten der Bachschen Fugen sind aber Charakterstücke höchster Art, zum Teil wahrhaft poetische Gebilde, deren jedes seinen eigenen Ausdruck, seine besonderen Lichter und Schatten verlangt. Da reicht ein philiströses Merkenlassen des eintretenden Themas noch lange nicht aus.

Ein artiges Bild Bachs schmückt den Titel; er sieht [aus] wie ein Schulmeister, der eine Welt zu kommandieren hat.

Adolph Henselt, zwölf Etüden.

Werk 2.

Man kommt mit Besprechung dieser Etüden recht eigentlich als fünftes Rad am Siegeswagen und hinterher; denn einmal waren sie schon vor ihrer Veröffentlichung in so vieler Besitz, daß sie sich, wäre die Notenschrift noch nicht erfunden, wie die Homerischen Gedichte von

Mund zu Mund oder Hand in Hand fortvererbt hätten; jetzt aber, nachdem ihr Erscheinen bekannt, gibt es kaum einen guten Klavierspieler, der doch jeder sein will, der sie sich nicht augenblicklich verschrieben und selbst studiert und geprüft. Neue Gedanken aufzubringen wird somit freilich schwer sein, wie andererseits nichts leichter, als das Werk geradehin schön zu finden; denn es handelt sich bei ihm nur immer, das Schönere herauszulesen, — von Mittelgut kann keine Rede sein.

So sind wir denn um ein treffliches Werk reicher, und selten werden wohl die Meinungen über den Wert einer Erscheinung sich so ungeteilt aussprechen. Man müßte aber auch vergehen vor Unmut, wenn im gemeinen Treiben und Rennen des Tages nicht plötzlich einmal wieder ein junger Held hervorträte, ein echter Vertreter künstlerischer Interessen, frisch und mutig seine Bahn dahinwandelnd. Auch darf er sich nicht über Gleichgültigkeit der Welt beschweren, so sehr greift das wahre Talent der Zeit gleich an Kopf und Fuß, und es sind ihm Ehren geschehen, deren sich kein Mozart zu schämen brauchte.

Der Grund nun dieses raschen Durchdringens liegt in der anziehungskräftigsten Seite sittlichen und künstlerischen Charakters — in der Liebenswürdigkeit unsers Helden. Seine Glieder bewegen sich frei und gefällig; sein Schwert blitzt und duftet zugleich, wie man es von den Damaszenerklingen sagt; von seinem Haupte weht ein glänzender Helmbusch. So ist er mir, sah ich ihn am Klavier, auch oft wie ein Troubadour erschienen, der die Gemüter besänftigt in wilder, durcheinander geworfener Zeit, sie an die Einfachheit und Sittigkeit früherer Jahrhunderte mahnt und zu neuen Taten ruft, und da stutzen wohl Mädchen und Jünglinge, wie er von Lied zu Lied weiter singt und kaum zu endigen weiß. Dabei vermag er aber auch den leidenschaftlicheren Naturen zu gefallen: seine Gesänge sind der innigsten Liebe und Hingebung voll; auch das Schicksal mag seine Hände nicht aus dem Spiel lassen und zwang ihn gleichsam zum Romantiker, sein ganzes Wesen ist in Liebe aufgegangen.

Wir erhalten so in seinem zweiten Werke zwölf Liebesgesänge, und mit goldener zierlicher Inschrift setzt er über jeden einzelnen den Inhalt seiner Schmerzen und Wonnen. Daß er dazu französische Worte wählte, möchte ich ihm einigermaßen verdenken, da keine Sprache so reich ist an Worten und Sprüchen der Liebe als die deutsche, keine so Herzinniges, Treueigenes, Zartverhülltes aufzuweisen hat[346]. Indessen mag auch dies als charakteristisch gelten, da das Galante, Chevalereske, sogar Männ-

lich-Kokette, das unserm Sänger bei aller Herzlichkeit eigen, sich wohl nirgends besser ausnimmt als von französischen Lippen. Hier einige zur Probe:

Pensez un peu à moi
Qui pense toujours à vous!

*

Si oiseau j'étais,
A toi je volerais.

*

C'est la jeunesse qui a des ailes dorées.

*

In solchen und ähnlichen Empfindungen bewegen sich denn auch die andern Stücke, und es mag derlei wohl schon geistvoller, versteckter, tiefsinniger ausgesprochen worden sein, so zum Herzen sprechend, unverstellt und anmutig aber gewiß nicht. Wir kommen so dem Charakter unseres Helden näher, und wie einem solchen gerade eine Kunst zusagen müsse, die Kunst der Herzenssprache vor allen andern, unsere geliebte Musik. Habe man nur ein rechtes Herz, einiges gelernt und singe dann lustig wie der Vogel auf den Zweigen, und es wird Musik, die wahrste, herauskommen. Was hilft da alles Absichteln, Abquälen! Wem die Liebe fehlt, fehlt auch die Musik, und die Glocke muß in der Freie schweben, soll sie erklingen. Also die Liebe ist unsers Sängers Thema, und er macht gar kein Hehl daraus und singt's bis in die tiefe Nacht. Darum hören wir auch nur ihn immer, nur das, was gerade ihn bewegt*; er will sonst nichts außer sich, nichts Außerordentliches vorstellen; er singt von sich, und wir müssen's hören.

Also herrscht denn auch die Melodie der einzelnen Stimme beinahe in sämtlichen seiner Liebesstudien über die andern, nicht gerade zufälligen, aber auch nicht notwendigen vor; ja es ließen sich viele vom Anfang bis Ende einstimmig aufzeichnen, und man würde den Schmuck der Harmonie von selbst dazu finden. Dieser Einzelgesang erscheint aber so aus dem Kern ins Ganze gewachsen, hat eine solche Fülle im einzelnen Ton, wie in der Masse eine Rundung und Wucht, daß man, ohne zu brechen, kaum daran zu biegen wagen darf. Finden sich doch

* Sollte diese Ansicht dem oben Ausgesprochenen, wo wir H. einen Troubadour nannten, zu widersprechen scheinen, so bemerken wir, daß sich jenes Bild mehr auf die Art seines Vortrags bezieht.

selbst in den Melodiengängen guter Meister kleine Risse, Sprünge, manches Widerhaarige, das sich zum Vorteil ändern ließe; in den ganzen Etüden aber wüßte ich, höchstens zwei bis drei kleine Stellen ausgenommen, keine Note anders zu richten, als sie dasteht.

Und hierin hat seine Kantilene in der Tat Ähnlichkeit mit der Glucks, wie denn auch die Widersprüche der Zeiten einige Ähnlichkeiten aufzeigen könnten und, wenn man dem einfach grandiosen Stil Glucks den kühn labyrinthischen Sebastian Bachs entgegenstellte, man im engen Bezirk der Klaviermusik die klare Weise Henselts der verschleierten Chopins gegenübersetzen müßte. Damit sei nun aber nicht ausgesprochen, Gluck habe die Musik höher gebracht, oder Henselt ließe Chopin hinter sich zurück. Da müßte Henselt die Brust verleugnen, an der er selbst getrunken, da müßte man Chopin nicht kennen in seiner um so viel zarteren Schwärmerei, seiner götterleichten Beweglichkeit, seiner ganzen unendlich feineren Organisation. Ja, viele der Henseltschen Etüden würden ohne den Vorgang Chopins gar nicht dasein. Dies beiläufig, um einer Undankbarkeit zu begegnen.

Henselts reizende Melodien werden's aber nun vollends durch das heimliche Figurenwerk, in das er jene versteckt; reiche Früchte aus grüner Zweig- und Blätterfülle herausquellend. Und hier müssen wir uns namentlich seines sorgsamen Fleißes erfreuen, mit dem er (aber nicht in melodischem Betracht, sondern im ausfüllenden harmonischen) die Bässe und Mittelstimmen behandelt, die Gewissenhaftigkeit, mit der er alles anordnet, daß sich das Ganze vorteilhaft ausnehme und dabei das Einzelne sich fein und gehörig unterscheide. Namentlich ist ihm eine Figur eigen, deren erste Wurzel ich in der in diesem Hefte leider nicht enthaltenen Etüde in H-dur[347] zu erkennen glaube, und die er zu wiederholten Malen anwendet und immer äußerst wohlklingend.

Höre man dies nun alles von ihm selbst, wenn er sich zu guter Stunde manchmal ans Klavier setzt (er behauptet zuweilen, er wäre der elendeste Spieler), ordentlich hineinwachsend in sein Instrument und eins mit ihm werdend, Ort und Zeit vergessend, unbekümmert, ob Künstler oder Fürsten neben ihm stehen, wie er dann wohl auch plötzlich laut aufsingt, unverwüstlich und sich steigernd bis zum Schlußakkord und dann wieder von vorn anfangend, und man wird ihn einen gottbeseelten Sänger nennen müssen. Da fühlt man den Finger des Genius.

Mannigfache Betrachtungen ließen sich noch an die Erscheinung dieses gelobten Künstlers knüpfen: — die freudigsten, da er, um zu

schaffen, nur die Hand auf die Tasten zu legen braucht, — auch einige bedenkliche, da andererseits das Aufenthaltlose, Zerstreuende des Virtuosenlebens dem höheren Forschen und Schaffen Eintrag tut, zu dem Glück und tiefste Einsamkeit gehört. Doch steht er noch im ersten Glanz der Jugend, und so hoffen wir ihm bald wieder zu begegnen, wo wir uns über manches heute Zurückgehaltene noch des bessern auszusprechen gedenken.

Ch. V. Alkan, 3 große Etüden.

Werk 15.

Der Geschmack dieses Neufranken ist nach einem flüchtigen Blick in das Heft zu erkennen und schmeckt sehr nach Eugène Sue und G. Sand. Man erschrickt vor solcher Unkunst und Unnatur. Liszt karikiert wenigstens mit Geist; Berlioz zeigt trotz aller Verirrungen hier und da ein menschliches Herz, ist ein Wüstling voll Kraft und Keckheit; hier aber finden wir fast nichts als Schwäche und phantasielose Gemeinheit. Die Etüden haben Überschriften »Aime-moi«, »le Vent« und »Morte« und zeichnen sich auf ihren sämtlichen 50 Seiten dadurch aus, daß sie nur Noten ohne alle Vortragsbemerkung enthalten; die Kaprice möchte nicht getadelt werden, zumal man ohnedies weiß, wie solche Musik am besten vorzutragen; aber die innere Leerheit prunkt nun auch noch mit äußerer, und was bleibt übrig? Im »Aime-moi« eine wässerige französische Melodie mit einem Mittelsatz, der gar nicht zur Überschrift paßt, im »Vent« ein chromatisches Geheule über einen Gedanken aus der A-dur-Sinfonie von Beethoven, und im letzten Stück eine widerwärtige Öde, wo nichts als Holz und Stecken und Sünderstrick, das letztere noch dazu aus Berlioz entlehnt. Wir beschützen das verirrte Talent, ist nur überhaupt welches da, bleibt nur etwas Musik übrig; wo aber jenes eben noch zweifelhaft und von dieser nichts zu erblicken als Schwarz hinter Schwarz, müssen wir uns unmutig abwenden.

Eduard Frank, zwölf Studien. Zwei Hefte.

Das erste gedruckte Werk eines noch sehr jungen Musikers, der sich auf dem Titel als einen Schüler Mendelssohns einführt; das letztere ließe sich sogar erraten und an vielen der Etüden die Quelle bezeichnen, an welcher der Schüler vielleicht ohne sein Wissen und Wollen geschöpft hat, wie es im Umgang mit solch umstrickendem Meister sogar natürlich erscheint. Es sind somit mehr Studien für den Autor selbst, wie der

Maler seine Entwürfe ja auch Studien nennt, als sie es für andere sein können, die sich lieber gleich an das Original halten. Die meiste Bildungskraft und Eigentümlichkeit scheint mir in der ersten Nummer des 2ten Heftes und der letzten des 1ten zu liegen; jene muß man geradezu trefflich und gelungen heißen: im letzten Drittel des Satzes geht es sogar, Florestanisch zu reden, „über die Dächer", d. h. ins höhere, feinere Element; die andere erhebt sich ebenfalls freier und selbständiger und hat Kraft und Saft. In den meisten anderen aber vermisse ich die Spitze oder, will man, da der Künstler überhaupt mehr in die Tiefe als in die Höhe strebt, den Schwerpunkt, der einen nachzöge; man ist fertig, ehe man sich's versieht, es ist zu nichts Entscheidendem gekommen, man verlangt mehr nach der ersten Anlage, die einen größeren Inhalt erwarten ließ. Im ganzen muß aber der Ernst der Ansicht, der sich in diesen Skizzen durchgängig offenbart, die Kunstmäßigkeit des Satzes, die Leichtigkeit der Kombination, wie man sie bei jungen Künstlern in solchem Grad nur selten antreffen wird, mit den freudigsten Hoffnungen für die Zukunft des Komponisten erfüllen, wie sie gewiß ein sicheres Zeugnis des Fleißes geben, mit dem er in die Geheimnisse der tieferen deutschen Kunst eingedrungen. Mit dem letzteren meinen wir nicht sowohl die Fuge, die wir sogar unterdrückt wünschten, als die kleinen Wendungen oft (bei Rückgängen in den Anfang usw.), an denen das Studium der Muster zu erkennen ist, zu deren Höhe sich der junge Künstler mit der Zeit selbst aufarbeiten möge.

K. E. F. Weyse, vier Etüden.

Werk 60.

Von einem früheren Etüdenwerk desselben norddeutschen Komponisten war schon in einem älteren Bande der Zeitschrift die Rede und dort des Lobes genug gesagt. Gestehe ich, daß mir das neue zurückzustehen scheint gegen jenes. Wer bis zur Eigentümlichkeit durchgebrochen, wird sie nie wieder verleugnen können, wenn er nicht geradezu jahrelang feiert; und so auch hier. Aber über das eine Werk waltet mehr Segen als über das andere, und diese Ruhe und Zufriedenheit, die uns nach dem Genuß des in Weihe empfangenen Kunstwerkes erfüllt, ist mir bei diesen neuen Tonstücken nicht zuteil worden. Merkwürdig an ihnen erscheint das Auflehnen gegen die enge Form, daher sie sich oft in das Gebiet der phantastischeren Kaprice verlieren und nur mißmutig wieder in das Gleis einlenken. Etwas Ähnliches bemerkten

wir schon bei dem früheren Hefte; doch geschah es dort nicht mit Aufopferung der schönen Form, die wir einmal von der Etüde fordern müssen, und auch nicht mit Hintansetzung eines klar ausgeprägten mechanischen Zweckes, wie wir ebenfalls von dieser Kompositionsgattung verlangen dürfen. Wie dem sei, so haben diese Musikstücke doch so viele eigene und kühne Züge aufzuweisen und unterscheiden sich scharf genug von allen andern Etüden, daß sie sich Spieler, denen es an Kenntnis des ganzen Reichtums der Gattung wie an Vielseitigkeit der Bildung liegt, allerdings ansehen müssen. Besondere Auszeichnung verdient die letzte; ein düsteres Bild, wie das eines Meisters, der seine Leiden durch Töne bannen will, großen Ausdrucks voll.

Charakteristische Studien für das Pianoforte von J. Moscheles.

Werk 95.

Die späteren Etüdenwerke der bekannteren Etüdenschreiber haben, wie uns die Erfahrung sagt, sich nicht die Gunst und den Einfluß erringen können als ihre früheren. Von denen von Cramer kennen nur wenige, was er außer seinen zwei ersten Heften geliefert; ebenso von denen von L. Berger, Weyse, Chopin, A. Schmitt u. a. Die Gründe sind wohl aufzufinden. Einesteils sind jene späteren Sammlungen in Wirklichkeit unbedeutender, denn der Komponist erschöpft sich endlich in solcher kleinen Form, oder er bringt Älteres wieder zum Vorschein; dann verlangt das Publikum auch Steigerung, wo keine mehr zu erreichen; endlich durchkreuzen sich gerade in dieser Gattung die Erscheinungen so rasch und vielgestaltig, daß sich nur das Ausgezeichnetste über dem Strome zu halten vermag. Kurz, wir sehen auf den Klavieren die beiden ersten Hefte der Cramerschen, Chopinschen usw. Etüden weit öfter als die späteren. Auch diese neue Sammlung von Moscheles wird die alte berühmte nicht vergessen machen und soll es auch nicht. Der verehrte Komponist spricht sich in einem beinah zu kurzen Vorwort über den Zweck seiner neuen Etüden, über das, was sie von den älteren unterscheidet, selbst aus. Mechanische Ausbildung der Hand, die vielseitigste, wird natürlich schon vorausgesetzt; ebenso wünscht er Kenntnis seiner älteren Etüden.

„Der Spieler ist besonders darauf angewiesen, durch seinen Vortrag diejenigen Regungen, Leidenschaften und Empfindungen auszudrücken, die dem Verfasser beim Schreiben dieser Tonstücke vorgeschwebt, und die er durch die charakteristischen Namensbezeichnungen, die einem jeden

der Stücke vorgesetzt sind, sowie durch die den Vortrag bezeichnenden Kunstwörter, die im Laufe des Werkes vorkommen, nur leise andeuten konnte" usw.

Man hat diese Überschriften über Musikstücke, die sich in neuerer Zeit wieder vielfach zeigen, hier und da getadelt und gesagt, eine gute Musik bedürfe solcher Fingerzeige nicht. Gewiß nicht: aber sie büßt dadurch ebensowenig etwas von ihrem Wert ein, und der Komponist beugt dadurch offenbarem Vergreifen des Charakters am sichersten vor. Tun es die Dichter, suchen sie den Sinn des ganzen Gedichtes in eine Überschrift zu verhüllen, warum sollen's nicht auch die Musiker? Nur geschehe solche Andeutung durch Worte sinnig und fein; die Bildung eines Musikers wird gerade daran zu erkennen sein.

So erhalten wir denn in den vorliegenden Etüden zwölf charakteristische Bilder, deren Bedeutung durch die Überschriften eher gewinnt. Wir können sie nach ihrem Inhalt in vier Abteilungen bringen. In der einen werden uns bekannte, und zwar mythologische Charaktere geschildert; dahin gehören die mit »Juno« und »Terpsichore« bezeichneten Nummern; in der andern Szenen aus dem Leben und nach der Natur: das »Bacchanal«, die »Volksfestszenen« und »Mondnacht am Seegestade«; in der dritten psychische Zustände: »Zorn«, »Widerspruch«, »Zärtlichkeit«, »Angst«, »Versöhnung«; in der letzten Klasse stellen sich als verwandt dar: »Kindermärchen« und »Traum«. Im Hefte selbst stehen die Stücke in bunter Mischung, hier und da, um sie hintereinander spielen zu können, vom Komponisten durch kurze, die Tonarten überleitende Zwischenspiele verbunden, die wir manchmal vielleicht ausgeführter wünschten.

Auf die Nummern der ersten Abteilung möchte ich umgekehrt die Goetheschen Worte anwenden: „Je mehr du fühlst, ein Mensch zu sein, je ähnlicher bist du den Göttern." Gerade in diesen Bildern, die den Namen zweier Himmlischen tragen, erscheint die Phantasie des Künstlers gefesselt; gerade in diesen vermiss' ich Leben und Wärme der Musik. Die Formen sind schön und richtig, die Charaktere mit denen der Mythologie in Übereinstimmung zu bringen; im ganzen aber blicken die Stücke kalt wie Statuen und wirken unter allen am wenigsten, wie ich wiederholt an mir wie an andern erfahren. Dagegen hat die Musik Macht und Mittel, der Phantasie Bilder zuzuführen, wie sie uns durch die Überschriften der andern Abteilung näher bezeichnet werden. Das »B a c c h a n a l« ist ein griechisches klassisches und hat einen sehr charakte-

ristischen Grundton. In den »Volksfestszenen« rollt der Komponist ein lebendiges Gemälde auf, in das ich vielleicht auch einen Mandolinenspieler hineinwünschte, ich meine als Gegensatz zu dem vielstimmigen Durcheinander eine leiser gehaltene Kantilene. Das Stück ist der interessantesten Züge voll. Was man von der »Mondnacht am Seegestade« zu erwarten hat, sagt die Musik am besten. Die Tonart ist As-dur, und das Stück sieht sich schon romantisch an. Bennett hat in seinen Skizzen, in der mit »the Lake« überschriebenen, etwas sehr Ähnliches gegeben.

Unter den Nummern, die uns psychische Zustände malen, möcht' ich dem »Widerspruch« den Preis zuerkennen. Die leichte, sichere Zeichnung, der Ausdruck des feinen Spottes, der diese Musik charakterisiert, und in musikalischem Betracht die geistreiche harmonische Verwebung machen sie zu einer der ausgezeichnetsten und wirkungsvollsten der Sammlung. Ebenso ist die mit »Zorn« überschriebene ein vortreffliches Musikstück, obgleich ich in seinen Charakter eine edlere Regung, mehr kühnen Stolz, energisches Auflehnen legen möchte und es in diesem Sinn vorgetragen wünschte. Die Nummern »Zärtlichkeit« und »Versöhnung« sind mehr geistreich gedacht als gemütlich; in letzterer herrscht jedoch ein besonders schöner Wohllaut. Das mit »Angst« überschriebene Stück, das letzte des Heftes, erfüllt alles, was die Überschrift sagt.

Es bleiben noch das »Kindermärchen« und der »Traum« übrig, die mir als die zartesten und poetischsten der Sammlung gelten. Hier, wo sie ins Übersinnliche, in das Geisterreich hinüberspielt, übt die Musik ihre volle Gewalt. Namentlich ist das »Kindermärchen« ein höchst ergötzliches Bild, in glücklichster Stunde erfunden, äußerst sauber und nett ausgeführt; keine Note darf hier anders stehen; auch die Überschrift trifft den Charakter der Musik aufs genauste. Im »Traum« fließt es anfangs dunkel auf und nieder: man weiß, wie die Musik träumen, wie man in ihr träumen kann; erst in der Mitte ringt sich ein entschlossenerer Gedanke los; dann verschwindet alles wieder in das erste leise Dunkel.

Von den früheren Etüden unterscheiden sich diese neuen allerdings; fünfzehn Jahre, die während[348] des Niederschreibens jener verflossen, machen wohl einen Unterschied. Der Stil ist womöglich gedrungener, die Harmonie kombinierter, gewählter, überall herrscht mehr der Gedanke vor, während die älteren, wie natürlich, den Vorzug größerer Jugend, lebhafterer Empfindung voraushaben. Inzwischen hat der Komponist auch manche Mittel der neusten Schule nicht unversucht

gelassen, wie denn auch von ihrer romantischen Färbung in seinen Gedanken hier und da durchschimmert. Ein vortrefflicher Künstler zeigt er sich hier wie dort.

---

61. Kompositionen von Leopold Schefer.

Der Dichter des »Laienbrevier«[349], so vieler phantastischen Novellengebilde, erscheint heute zum erstenmal in diesen Blättern, und nicht wie ein bittender Dilettant etwa mit einem Hefte Lieder, sondern wie der Besten einer, gleich mit Werken der strengsten Kunstgattung. Es sind dies eine große Sonate für Pianoforte zu 4 Händen* und ein »Vaterunser«**, als Doppelkanon für 4 Chöre bearbeitet. Der Dichter nennt sich selbst in einem vertrauten Schreiben einen Schüler Salieris („von dem er wisse, was er wisse") und weiter hinauf einen Glucks. Daß letzterer sein Liebling, würde ich aus der Sonate erraten haben, und hätte jener für das Klavier geschrieben, so und nicht anders müßte das klingen und wirken. Es ist eine Kraft und ein Kern der Harmonie, im Charakter eine Zucht und Ehrbarkeit, wie man sie irgend an den besten Meistern des vorigen Jahrhunderts kennt: dagegen wir freilich, von der Zeit und ihrem mächtigen Genius Beethoven fortgehoben, jetzt größere Ansprüche an die Sonate machen; ja, es scheint, als wäre Beethoven dem Dichter, als er die Sonate schrieb, noch verhüllt gewesen; nur im letzten Satze bricht plötzlich und zum Verwundern ein romantischer Streif in die freundliche Gemütlichkeit, etwa wie ein Wolkenschatten in ein ruhendes, vom Monde beleuchtetes Dorf. Man wird die Stelle im Augenblick herausfinden. Der Satz ist übrigens der kraft- und schwungreichste. Im Adagio trifft man mehr Mozartschen Geist; Charakter, Melodie und Begleitungsformen, alles weist darauf hin; einige seltenere Takte heben sich auch hier hervor. Ebenso tüchtig und als Kunstaufgabe von Bedeutung ist das »Vaterunser«. Man könnte es, glaub' ich, auch einem guten Musikkopf für ein Kirchenstück aus der blühendsten Zeit der alten Italiener ausgeben, es müßte jenen denn das Wohllautendere und Anmutigere des Satzes stutzig machen. Die beiden Kanons durchspinnen sich darin so leicht, natürlich und schön, daß man die Kunst kaum heraushört, und dann ist es das Wahre. Auch

---

* Werk 30.

** Werk 27.

in der Idee mag das Stück ausgezeichnet werden; es scheint mir nicht undichterisch, die Massen sich in solcher Weise dem Höchsten zuwenden zu hören; auch ist unser Gebet wohl auf diese Weise noch nirgends aufgefaßt. Das Ganze mag leise gehalten, dabei aber das wohlbedachte „Con anima" zu Anfang des Chors nicht außer acht gelassen werden. Die Stimmen sind meisterlich strenge geführt, wenn ich anders genau sah, sogar bis auf den Unterschied der großen und kleinen Stufen. Es wäre nicht allein im Interesse für einen so seltenen Gast und aus Pietät gegen ein bekränztes Dichterhaupt, als auch zur wahren Erbauung, daß das »Vaterunser« bei einem deutschen großen Musikfeste zur Aufführung käme, da es ohnehin seiner Leichtigkeit, Sangbarkeit und Kürze halber ohne große Proben vollkommen hinzustellen ist. Auf S. 5, Syst. 2, Takt 1 steht im Baß f statt as; es ist wohl nichts leichter, als in einem Kanon einen Druckfehler zu finden.

Nun staune man noch, zu vernehmen, daß derselbe geehrte Mann auch zwölf große Sinfonien für Orchester geschrieben hat und der Öffentlichkeit zu übergeben beabsichtigt. Der erste großartige Satz einer von ihnen liegt im Klavierauszug vor mir. Gerade hier im Orchester scheint er in seinem Element. Gesunde Harmonik, deutsche Männlichkeit und Tüchtigkeit in Ausdruck und Gesinnung herrschen auch hier vor[350].

---

62. Phantasien, Kapricen usw. für Pianoforte.

Erste Reihe.

K. Czerny, »Die vier Jahreszeiten«; 4 brillante Phantasien. Werk 434.
W. Klingenberg, Divertissement. Werk 3.
H. Bertini, Große dramatische Phantasie. Werk 118.
F. Kalkbrenner, Dramatische Szene (»Le Fou«). Werk 136.
L. Böhner, Phantasie. Werk 48.
A. Kahlert, 4 Nocturnes. Werk 6.

Es gehört zu den Redensarten und Witzen geübter Rezensenten, in dieser oder jener neuen Phantasie selbige am meisten zu vermissen. Und diesmal hätten sie einigermaßen recht; denn einen größeren Bankrott an Phantasie, als Hr. Czerny in seinem neusten Großwerke entwickelt, kann es schwerlich geben. Versetze man doch den geschätzten Komponisten in Ruhestand und gebe ihm eine Pension, wahrhaftig, er verdient sie und würde nicht mehr schreiben[351]. Es ist wahr, er hat einiges Verdienst um die Finger der Jugend, und man hat ihn deshalb auch oft genug

belobt. Aber die Welt mit ABC-Büchern und Bilderbögen zu überschütten, macht noch lange keinen Pädagogen und Maler, geschweige Komponisten, und die Welt und Hr. Czerny sollten das wissen. Freilich hat auch das Gold seinen guten Klang, und wollen auch die Verleger leben. Möchten sich indes letztere in Hinsicht der neusten Produktionen Czernys nicht verrechnen; eine große Zukunft lag ohnehin nie in ihnen — seit lange fängt es ihnen aber auch an melodischer Eleganz u. dgl. zu fehlen an. Mit einem Wort, er wird alt; man wird seiner Sachen überdrüssig; man gebe ihm eine Pension! —

Sonst pflegten meisthin die Schüler ihren Lehrern Werke zu dedizieren; jetzt findet man's häufig umgekehrt, wie aus dem Titel des Divertissements oben zu sehen, und wir sind auch weit entfernt, das Talent des Komponisten bei seiner Schülerin zu verdächtigen; wird sie es ja ohne unsern Wink erraten haben, daß das Werk nicht von Beethoven. Wie dem sei, es gehört allein auf das Klavierpult der Angesungenen und kaum in eine Zeitschrift, geschweige die strengste; es ist ein Potpourri und gut gemeint.

Bertinis »Phantasie« wird manchem gefallen; er hat einige. Gesteh' ich es auch, daß ich mich nie für einen großen Verehrer seiner süßlichen, verliebten, kraft- und saftlosen Schreib- und Gefühlsweise ausgegeben, so klingt's doch hübsch genug, ja um nicht ungerecht zu sein, hat er sich diesmal offenbar angestrengt, etwas Wertvolleres zu schaffen, seinen Gegenstand ordentlich durchzuarbeiten, und in einzelnen Partien (so S. 8) gelang es ihm auch. Späteren Kunstforschern wird beiläufig die Ähnlichkeit seines Wesens mit Thalberg nicht entgehen.

Irgendwo ist einmal (nicht unpassend) Kalkbrenner mit Voltaire verglichen worden, und in der Tat könnte man bei obigem »Fou« an diesen Erzschalk aller Zeiten erinnert werden. Mit einem Wort, die dramatische Szene ist eine Persiflage auf die jetzigen jungen Pariser Klavierspieler, deren einige vielleicht eigenen Fingersatz und Kompositionen den seinigen vorgezogen, und amüsant genug. Irr' ich nicht sehr, so erblicke ich so auf den ersten Seiten Chopin, dann Liszt, vielleicht auch Bertini, ganz gewiß aber zuletzt Thalberg; am besten scheint mir Bertini im jämmerlichen Adagio (S. 10) abgeschildert und wahrhaft lustig; auch Thalberg und Liszt passieren; was aber ersteren anlangt, so dürfte es diesem allerdings schwerer werden, Kalkbrenner zu persiflieren, als umgekehrt. Wie dem sei, das Stück wird allen, die es spielen, Vergnügen machen, am meisten vielleicht den Persiflierten selbst, auf deren Rache man indes gespannt sein kann.

Von L. Böhner taucht immer hin und wieder etwas auf, wie in seiner Phantasie, Werk 48, selbst, die man in ihrer Zerrissenheit, Dunkelheit und Öde nicht uneben einem Sturm und Schiffbruch vergleichen kann. Man sehe sie sich selbst an, die groteske Geschmacklosigkeit darin, das An- und Aufdämmen von widerspenstigen Stoffen, ein Durcheinander von Alt und Neu, von Schwachheit und Geisteskraft, wie man selten zusammen finden wird; endlich der fürchterlichen Druckfehler zu gedenken, die die Verwirrung noch mehr verwirren. Bei einzelnen Stellen der Phantasie könnte man aber, wie gesagt, an Mozart als deren Schöpfer denken.

In den vier Notturnos von Kahlert findet man speziellere Gefühlszustände als in den gewöhnlichen Notturnos. Der klare und gewandte Schriftsteller und Denker über Musik zeigt sich aber als Komponist als ein ganz anderer, wie denn häufig, wenn die allgemeine Bildung die besondere musikalische überwiegt, ein Bruch entsteht. Jede Kunst verlangt ein Leben, und alles Überspringen der Schulstufen zeigt sich später einmal; daher in den meisten Dilettantenarbeiten Unklarheit der Form und Unreinheit in der Harmonie usw. bei aller schönen Intention, wo dem gelernten Musiker ein vollkommenes Musikstück gelungen wäre. Vieles scheint mir in den Notturnos auch gekünstelt oder im Ausdruck gesucht und deshalb verfehlt. Trotzdem findet sich viel Interessantes; am meisten musikalisches Element scheint mir das letzte Stück zu enthalten, das bei noch reizenderer Fassung ein ausgezeichnetes hätte werden müssen.

Zweite Reihe.

Julie Baroni-Cavalcabò, Zweite Kaprice. Werk 12.
J. P. E. Hartmann, 4 Kapricen. Werk 18. Heft 2.
W. Sterndale Bennet, 3 Skizzen. Werk 10.
Derselbe, 3 Impromptus. Werk 12.
Derselbe, 3 Romanzen. Werk 14.

Der jungen Komponistin, die wir oben zuerst genannt, einer Schülerin von Mozarts Sohn, sind wir von jeher mit besonderem Interesse gefolgt; sie hat neben Klara Wieck und Delphine Hill-Handley die reichste musikalische Ader unter denen ihrer Zeitgenossinnen, die sich in die Öffentlichkeit gewagt, dabei Sinn für Form, Verhältnisse und Steigerung und, was sich in ihren Kompositionen für Gesang noch mehr zeigt, viel Empfindung und melodischen Ausdruck. Aus der obigen Kaprice wünschte

ich, sie unbedingt gelten zu lassen, nur den langsamen Satz weg, der zu wenig bestimmten Gesang hat und sich in allgemeinen Czernyschen Passagen verflacht, die ein für allemal besser ungedruckt blieben. Dagegen findet man im andern durchgängig Leben und Bewegung, frische Rhythmen und in einzelnen Stellen feinere Arbeit, während andere noch so sehr geschätzte Spielerinnen sich am liebsten in großen Dreiklängen und umschreibenden Läufen über die Klaviatur weg ergehen. Schwer ist die Kaprize übrigens auch, spielt sich aber überaus gut. Man zeichne sich den Namen der Komponistin ins Gedächtnis.

Über das erste Heft der Kapricen von Hrn. Hartmann war bereits früher die Rede; dies zweite kann jenes teils anerkennende, teils aussetzende Urteil nur bestätigen. Ein ernster und warmer Wille bei vielen Kenntnissen zeigt sich auch in ihm, ebenso wie, daß man noch überall zuviel das Gerippe sieht, daß noch nicht alles zu einer poetischen Blüte gekommen scheint. Die Melodien haben etwas Kleines, die Rhythmen nichts Gebietendes, man möchte überall noch mehr. Dies alles sagen wir jedoch nur in Berücksichtigung eines höheren Talentes, das sich selber auch höhere Ziele gesetzt zu haben scheint; einem Schwachgeist müßte man die Kapricen als etwas Großes anrechnen. Auch möchte ich die Stücke nicht „Kapricen" nennen: sie sind dazu in der Form zu dicht, manchmal liederartig abgeschlossen; doch wird es schwer sein, einen für alle vier passenden Namen zu finden[352].

Über Bennetts Kompositionen, sein bedeutendes Talent haben diese Blätter bereits an vielen Orten sich ausgesprochen; namentlich gedachte schon Eusebius in einem größeren Aufsatz dieser äußerst feinen Skizzen, in welches Lob alle, die sie vom Komponisten selbst gehört, ohne weiteres einstimmen müßten. Es ist wahr, die Person bestrickt: doch scheinen mir die Vorzüge und Schönheiten dieser Bilder so hervorspringend, daß ich denen, die, auch ohne vom Vortrag des Komponisten bestochen zu sein, ihnen das nicht einräumten, keinen großen Grad von Bildung zusprechen könnte. Über gewisse Dinge sollte man kein Wort verlieren dürfen. Andrerseits haben wir Bennett auch nie für ein Naturwunder ausgeben und ihm nur die Ehren gesichert wollen, die einem solchen Verein von Künstlertugenden gebühren. Die Skizzen haben also die Überschriften: »The Sea«, »The Millstream« und »The Fountain«, oder »See«, »Mühlstrom« und »Springbrunnen«. Und verdankte ihm die Kunst nichts als diese, sie müßten ihr seinen Namen erhalten. An Zartheit und Naivität der Darstellung scheinen sie mir alles zu über-

treffen, was ich von musikalischer Genremalerei kenne, wie er denn, als echter Dichter, der Natur gerade einige ihrer musikalischsten Szenen abgelauscht hat. Oder hättet ihr nie Musik gehört, die euch des Abends nach dem jenseitigen Ufer des Sees hinüberrufen wollte? nie die zürnende, tobende, die die Räder treibt, daß die Funken sprühen? Auf welche Weise die Skizzen übrigens entstanden seien, ob von innen nach außen, oder umgekehrt, macht nichts zur Sache und vermag niemand zu entscheiden. Die Komponisten wissen das meist selbst nicht, eins wird so, das andere so; oft leitet ein äußeres Bild weiter, oft ruft eine Tonfolge wieder jenes hervor. Bleibt nur Musik und selbständige Melodie übrig, grüble man da nicht und genieße. Noch vergaß ich des »Springbrunnens«; wir hörten es am liebsten von ihm, seine ganze Dichterseele ging hier auf; man hörte alles neben sich, dies hundertstimmige Plaudern und Plätschern; Schiller kann es nicht deutlicher vor uns stellen, wenn er einmal sagt:

Mein Ohr umtönt ein Harmonienfluß,
Der Springquell fällt mit angenehmem Rauschen,
Die Blume neigt sich zu des Westes Kuß
Und alle Wesen seh' ich Wonne tauschen.

Diese Zeilen wären die beste Rezension darüber. —

Die Impromptus sind nicht minder trefflich und wahre Gedichte, obwohl weniger eigentümlich und an Mendelssohns »Lieder ohne Worte« manchmal erinnernd; auch ihre Formen und Rhythmen sind die anmutigsten, oft fast zu ruhig und behaglich. Ein großer Fortschritt zeigt sich aber erst in den drei Romanzen, namentlich was ihre tieferen, manchmal befremdenden harmonischen Kombinationen und Freiheiten, ihren weiteren kühnen Bau betrifft. Sie sind erst vor kurzem geschrieben und können als Höhepunkt seines Strebens angesehen werden. An reichem, ausströmendem Gesang gleichen sie seinen andern Werken; namentlich herrscht auch in ihnen die Melodie der hohen Stimme vor. Was sie aber auszeichnet, ist ihre größere Leidenschaftlichkeit: die erste Romanze ist sogar heftig, die andere scheint nur ruhiger, in der letzten wallt es aber wieder über voll sehnsüchtiger Klage. Einer Zergliederung bedürfen sie so wenig wie ein schönes Gedicht, die Rechten werden sie verstehen. Als auf eine eigentümliche Schönheit der zweiten Romanze mache ich nur noch auf den immer neu harmonisierten Eintritt der Melodie und auf die herrlich tiefen Bässe aufmerksam, wie man denn überhaupt an den Bässen seine Leute erkennt.

Dritte Reihe.

Joh. Friedrich Kittl, Sechs Idyllen.
Werk 2.

Idylle ist hier im weiteren Sinne als Kleinbild zu nehmen; das Pastorale tritt nur in den letzteren einigermaßen hervor. Am meisten hat sich der Komponist selbst geschadet, durch seine Überschriften nämlich, die auf poetische Zustände vorbereiten (»Trost im Scheiden«; »An der Grenze der Heimat« usw.), aber das Talent ist hier offenbar hinter der Absicht zurückgeblieben. Etwas Prosaischeres kann es nicht leicht geben, wenn deshalb auch das Streben nach Charakteristik nicht verkannt werden soll. Vielleicht daß der Komponist auf dem Klavier nicht auf seinem rechten Felde, daß er mehr in der Kirche, auf der Orgel zu Hause ist, zu welchem Ausspruch mich auch die fast ängstliche Korrektheit und Einfachheit veranlaßt, wogegen mir Czerny ein Lord Byron an Kühnheit erscheinen könnte. Quinten und Oktaven sucht man also in den Idyllen vergeblich, aber freilich auch nicht, was jene Fehlerlosigkeit vergessen macht: Schwung, Leben, Gesangleben.

Wielhorsky, Joseph Graf von, Drei Notturnos.
Werk 2.

Den Chopinschen wie aus den Augen geschnitten, aber wohltuend zart und voll anmutiger, oft sehr edler Melodie. Ich wüßte keinen Edelmann, der bessere, aber manchen Mann von Fach, der keine ähnlichen schreiben könnte. Das Talent scheint offenbar, wenn auch kein hocheigentümliches, das sich in so streng gezogener Form freilich auch gar nicht zeigen konnte; aber der Komponist versuche sich zur Probe auch in einer weniger sentimentalen Gattung, wo die Phantasie mehr ausgreifen kann, und es wird ihm glücken, da ihm die vorzügliche Kenntnis seines Instrumentes ohnehin zustatten kommt. Im ersten und letzten der Notturnos sind, nach Vorgang mancher Chopinschen, bewegtere Mittelsätze eingeflochten, die oft schon bei Chopin schwächer als seine ersten Erfindungen, auch hier mehr aufhalten als fortheben; es ist, als würden die schönen ruhigen Wasserkringel, denen wir mit Vergnügen nachgesehen, plötzlich unterbrochen, daß sie der Blick nicht mehr festhalten kann; daher auch das zweite Notturno, das in gleicher Bewegung bis zum Schluß fortgeht, die meiste Wirkung machen wird, wenigstens auf mich gemacht hat. Im ersten fällt die

große Ähnlichkeit der Melodie mit einem Weberschen Motiv (in der »Jubelouvertüre«) auf. Das letzte hat einige sehr zarte Wendungen und einen äußerst graziösen Schluß, wie ihn irgend Chopin hinzuhauchen versteht. Dessen sonstige Kräuseleien und Säuseleien übrigens nicht nachzumachen, tut der Komponist wohl; Chopin bezaubert damit, an andern sind sie nicht auszustehen.

Julie Baroni-Cavalcabò, 3te Kaprice. Werk 18.
Dieselbe, Phantasie. Werk 19.

Einige Vorliebe für Thalbergsche Form und Bellinische Melodienweise abgerechnet, zeichnen sich auch diese Stücke, wie alles aus der Feder der Komponistin, durch viele gute musikalische Züge aus. Der weibliche Charakter verleugnet sich dabei nirgends. Eine gewisse, aber nicht ermüdende Gesprächigkeit, ein offenes Darlegen aller ihrer Gedanken, ein Nicht-fertig-werden-können mit allem, was sie auf dem Herzen hat, sind Zeugen davon. Am erfreulichsten fällt auf, daß die Komponistin, wo sie sich in gefährlichere Harmoniegänge verliert, nicht zurückweicht und Angst vor dem Ausgang bekömmt, sondern sicher fortschreitet und vollendet[353]. Eine helfende Hand spür' ich in keinem der Stücke; es scheint alles Arbeit und Eigentum der Komponistin, bis auf die kleinen Mängel der Orthographie. Die Verfasserin, früher in Lemberg und Schülerin von Mozarts Sohn, lebt jetzt in Wien. —

F. Chopin, Impromptu. Werk 29.
Derselbe, 4 Masureks. Werk 30.
Derselbe, Scherzo. Werk 31.

Chopin kann schon gar nichts mehr schreiben, wo man nicht im siebenten, achten Takte ausrufen müßte: „Das ist von ihm!" Man hat das Manier genannt und gesagt, er schreite nicht vorwärts[354]. Aber man sollte dankbarer sein. Ist es denn nicht dieselbe originelle Kraft, die euch schon aus seinen ersten Werken so wunderbar entgegenleuchtet, im ersten Augenblick euch verwirrt gemacht, später euch entzückt hat? Und wenn er euch eine Reihe der seltensten Schöpfungen gegeben, und ihr ihn leichter versteht, verlangt ihr ihn auf einmal anders? Das hieße einen Baum umhacken, weil er euch jährlich dieselben Früchte wiederbringt. Es sind aber bei ihm nicht einmal dieselben, der Stamm wohl der nämliche, die Früchte aber in Geschmack und Wuchs die verschiedenartigsten. So wüßte ich obigem Impromptu, so wenig es im ganzen Umkreis seiner Werke zu bedeuten hat, kaum eine andere

Chopinsche Komposition zu vergleichen; es ist wiederum so fein in der Form, eine Kantilene zu Anfang und Ende von reizendem Figurenwerk eingeschlossen, so ein eigentliches Impromptu, nichts mehr und nichts weniger, daß ihm nichts anderes seiner Komposition an die Seite zu stellen. Das Scherzo erinnert in seinem leidenschaftlichen Charakter schon mehr an seinen Vorgänger: immerhin bleibt es ein höchst fesselndes Stück, nicht uneben einem Lord Byronschen Gedicht zu vergleichen, so zart, so keck, so liebe- wie verachtungsvoll. Für alle paßt das freilich nicht. Die Masurek hat Chopin gleichfalls zur kleinen Kunstform emporgehoben; so viele er geschrieben, so gleichen sich nur wenige. Irgendeinen poetischen Zug, etwas Neues in der Form oder im Ausdruck hat fast jede. So ist es in der zweiten der obengenannten das Streben der H-moll-Tonart nach Fis-moll, wie sie denn auch (man merkt es kaum) in Fis schließt; in der dritten das Schwanken der Tonarten zwischen weicher und harter, bis endlich die große Terz gewinnt; so in der letzten, die jedoch eine matte Strophe (auf S. 13) hat, der plötzliche Schluß mit den Quinten, über die die deutschen Kantoren die Hände über die Köpfe zusammenschlagen werden. Eine Bemerkung beiläufig: die verschiedenen Zeitalter hören auch verschieden. In den besten Kirchenwerken der alten Italiener findet man Quintenfortschreitungen, sie müssen ihnen also nicht schlecht geklungen haben. Bei Bach und Händel kommen ebenfalls welche vor, doch in gebrochener Weise und überhaupt selten; die große Kunst der Stimmenverflechtung mied alle Parallelgänge. In der Mozartschen Periode verschwinden sie gänzlich. Nun trabten die großen Theoretiker hinterher und verboten sie bei Todesstrafe, bis wieder Beethoven auftrat und die schönsten Quinten einfließen ließ, namentlich in chromatischer Folge. Nun soll natürlich so ein chromatischer Quintengang, wird er etwa zwanzig Takte lang fortgesetzt, nicht als etwas Treffliches, sondern als etwas äußerst Schlechtes ausgezeichnet werden, gleichfalls soll man dergleichen aber auch nicht einzeln aus dem Ganzen herausheben, sondern in Bezug zum Vorhergehenden, im Zusammenhang hören[355].

Franz Schubert, 4 Impromptus für Pianoforte. Werk 142.

Er hätte es noch erleben können, wie man ihn jetzt feiert; es hätte ihn zum Höchsten begeistern müssen. Nun er schon lange ruht, wollen wir sorgsam sammeln und aufzeichnen, was er uns hinterlassen; es ist

nichts darunter, was nicht von seinem Geist zeugte, nur wenigen Werken ist das Siegel ihres Verfassers so klar aufgedrückt als den seinigen. So flüstert es denn in den zwei ersten Impromptus auf allen Seiten „Franz Schubert"; wie wir ihn kennen in seiner unerschöpflichen Laune, wie er uns reizt und täuscht und wieder fesselt, finden wir ihn wieder. Doch glaub' ich kaum, daß Schubert diese Sätze wirklich „Impromptus" überschrieben; der erste ist so offenbar der erste Satz einer Sonate, so vollkommen ausgeführt und abgeschlossen, daß gar kein Zweifel aufkommen kann. Das zweite Impromptu halte ich für den zweiten Satz derselben Sonate; in Tonart und Charakter schließt es sich dem ersten knapp an. Wo die Schlußsätze hingekommen, ob Schubert die Sonate vollendet oder nicht, müßten seine Freunde wissen; man könnte vielleicht das vierte Impromptu als das Finale betrachten, doch spricht, wenn auch die Tonart dafür, die Flüchtigkeit in der ganzen Anlage beinahe dagegen. Es sind dies also Vermutungen, die nur eine Einsicht in die Originalmanuskripte aufklären könnte. Für gering halte ich sie nicht; es kömmt zwar wenig auf Titel und Überschriften an; andererseits ist aber eine Sonatenarbeit eine so schöne Zier im Werkkranz eines Komponisten, daß ich Schuberten gern zu seinen vielen noch eine andichten möchte, ja zwanzig. Was das dritte Impromptu anlangt, so hätte ich es kaum für eine Schubertsche Arbeit, höchstens für eine aus seiner Knabenzeit gehalten; es sind wenig oder gar nicht ausgezeichnete Variationen über ein ähnliches Thema. Erfindung und Phantasie fehlen ihnen gänzlich, worin sich Schubert gerade auch im Variationsgenre an andern Orten so schöpferisch gezeigt. So spiele man denn die zwei ersten Impromptus hintereinander, schließe ihnen, um lebhaft zu enden, das vierte an, und man hat, wenn auch keine vollständige Sonate, so eine schöne Erinnerung an ihn mehr. Kennt man seine Weise schon, so bedarf es fast nur einmaligen Durchspielens, sie vollkommen innezuhaben. Im ersten Satz ist es der leichte phantastische Zierat zwischen den melodischen Ruhestellen, was uns in Schlummer wiegen möchte; das Ganze ist in einer leidenden Stunde geschaffen, wie im Nachdenken an Vergangenes. Der zweite Satz hat einen mehr beschaulichen Charakter, in der Art, wie es viel von Schubert gibt; anders der dritte (das vierte Impromptu), schmollend, aber leise und gut: man kann es kaum vergreifen; Beethovens »Wut über den verlornen Groschen«, ein sehr lächerliches, wenig bekanntes Stück, fiel mir manchmal dabei ein.

Es ist hier auch passende Gelegenheit, der von Franz Liszt für

Klavier bearbeiteten Franz Schubertschen Lieder zu erwähnen, die viele Teilnahme im Publikum gefunden. Von Liszt vorgetragen, sollen sie von großer Wirkung sein, andere als Meisterhände werden sich vergeblich mit ihnen bemühen; sie sind vielleicht das Schwerste, was für Klavier existiert, und ein Witziger meinte, man möchte doch eine erleichterte Ausgabe derselben veranstalten, wo er nur neugierig, was dann herauskäme, und ob wieder das echte Schubertsche Lied? Manchmal nicht: Liszt hat verändert und zugetan; wie er es gemacht, zeugt von der gewaltigen Art seines Spiels, seiner Auffassung: andere werden wieder anders meinen. Es läuft auf die alte Frage hinaus, ob sich der darstellende Künstler über den schaffenden stellen, ob er dessen Werke nach Willkür für sich umgestalten dürfe. Die Antwort ist leicht: einen Läppischen lachen wir aus, wenn er es schlecht macht, einem Geistreichen gestatten wir's, wenn er den Sinn des Originals nicht etwa geradezu zerstört[356]. In der Schule des Klavierspiels bezeichnet diese Art der Bearbeitung ein besonderes Kapitel[357].

---

63. Rückblick auf das Leipziger Musikleben im Winter 1837—1838.

Sinn und Geschmack, die in unsern Abonnementkonzerten vorherrschend, zu beurteilen, brauchen wir nur auf die Wahl der aufgeführten Stücke, auf die darin bevorzugten Meister zu merken. Und, wie in der Ordnung, treffen wir hier am öftesten auf Mozart (17mal), dann auf Beethoven (15mal); ihnen zunächst stehen Weber mit 7, Haydn mit 5 Nummern; zwischen 3 und 5 wurden von Cherubini, Spohr, Mendelssohn und Rossini gespielt; 2mal kamen Händel, Bach, Vogler, Cimarosa, Méhul, Onslow, Moscheles vor; 1mal Naumann, Salieri, Righini, Feska, Hummel, Spontini, Marschner u. a. m. Die bekannteren Meister waren mithin sämtlich vertreten und die ersten am häufigsten. Außerdem begegnen wir einigen Nummern neuster Komponisten und zwar drei neuen Sinfonien, von Täglichsbeck, Norbert Burgmüller und Gährich, von denen sich die letzte den rauschendsten Beifall erwarb, obgleich ihr die Sinfonie von Täglichsbeck nichts nachgab, die von Burgmüller aber beide hinter sich ließ; ja sie scheint mir beinahe das bedeutendste, nobelste Werk im Sinfonienfach, das die jüngere Zeit hervorgebracht, ihrer musikalischen Natur, ihres ungewöhnlich

schön und kräftig ausgeprägten Instrumentalcharakters halber, trotzdem daß sie an Spohr erinnert, aber nicht wie eine Nachahmung aus |Erfindungsschwäche|[358], sondern dasselbe edle Streben des Lehrers dankbar verfolgend*. Das Trio des Scherzo mag wohl meisterwürdig genannt werden, wie der Schluß der ganzen Sinfonie eine Vorahnung des Todes, der diesen Jüngling zu früh von uns genommen. In den Sinfonien der beiden andern Herren fanden sich viel Beethovensche Nachklänge bei sonst geschickter Arbeit und Instrumentierung. Ein Hauptvorzug der von Gährich bestand in der Kürze der einzelnen Sätze, das Adagio ausgenommen, das nun einmal keinem mehr geraten will.

Von größter Bedeutung war ein neuer Psalm von Mendelssohn, mit den Anfangsworten: „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser", dessen Unterschied von einer frühern geistlichen Musik desselben Meisters man im Konzert für die Armen wahrnehmen konnte, in dem ein älterer Psalm[359] von Mendelssohn diesem neuern vorgegeben wurde. Wie uns nun Mendelssohn seit lange schon als die gebildetste Kunstnatur unserer Tage gilt, in allen Gattungen, im Kirchenstil wie im Konzertstil, im Chor wie im Lied gleich eigentümlich und meisterhaft wirkend, so glauben wir ihn namentlich in diesem 42sten Psalm auf der höchsten Stufe, die er als Kirchenkomponist, die die neuere Kirchenmusik überhaupt erreicht hat. Die Grazie, in der das Handwerk, die Kunst der Arbeit, die solcher Stil erheischt, sich hier offenbart, die Zartheit und Reinlichkeit der Behandlung jedes einzelnen, die Kraft und Innerlichkeit der Massen, vor allem aber, da wir's nun nicht anders nennen können, der Geist darin — man sieht's mit Freude, was ihm die Kunst ist, was sie uns durch ihn.

Und freilich bekommen in diesem Betracht junge Künstler, die ihre Werke hier aufführen lassen, einen gefährlichen Stand, so sehr auch immer die Direktion zur bestmöglichsten Ausführung beiträgt, daß sie sich es kaum besser wünschen können. Wir haben also von einer neuen Ouvertüre von Dr. L. Kleinwächter, der einzigen, die uns dieser Winter von neuen brachte**, noch zu sagen, daß sie ihres freundlichen

* Von N. Burgmüller war neulich auch ein Heft bei Hofmeister erschienener Lieder höchst lobend angekündigt; nachdem wir sie jetzt genauer kennen gelernt, müssen auch wir sie den trefflichsten der neueren beizählen. Und so einer mußte sterben!

** Rechnen wir das Konzert für die Armen mit, so müßte man auch die zum »Duc de Guise« von Onslow erwähnen, die uns indes nur wenig oder gar nicht zugesagt.

Charakters, ihrer leichten Beweglichkeit halber vom Publikum ziemlich gut aufgenommen wurde, ohne ihr einen größeren Kunstwert beilegen zu dürfen.

Dies über die hier zum erstenmal aufgeführten Kompositionen junger Künstler. Außerdem brachte uns eines der früheren Konzerte zum erstenmal Beethovens »glorreichen Augenblick«, dessen Entstehung bekannt ist[360]. Es mag wohl zu den unvergeßlichen Erlebnissen zu rechnen sein, dies Werk unter Beethovens eigener Leitung, in einem denkwürdigen Geschichtsaugenblick, in Umgebung der höchsten Potentaten, Gesandtschaften usw. gehört zu haben, und auch dies weggenommen, wie bei unserer Aufführung, bleibt noch manche Stelle der Musik, die noch leidlich wirken wird nach Jahrhunderten. Unrecht aber tut man, solche Gelegenheitswerke großer Künstler mit ihren andern Geniuseingebungen vergleichen zu wollen; hier ist eben der Schimmer des Flüchtigen und Zufälligen das Geniale, wie denn jene kleinen Goetheschen Gedichte von Meistern, die die Sache verstehen, wie von ihm selbst gar hoch angeschlagen wurden. Ein solches Wesen waltet denn auch in dieser Komposition, dabei eine fast ironische Breite und Pracht, bis dann auf einmal in einzelnen Momenten der ganze Meister lächelnd und in Lebensgröße vor uns steht. Dazu nun ein Gedicht, so widerhaarig zum Komponieren wie eine Pindarsche Hymne, und man hat ein schwaches Bild, in welcher Bedrängnis der Komponist sein Werk zu Ende gebracht, daß ihm übrigens als einem starken Patrioten sicherlich auch am Herzen gelegen.

Wo uns endlich aber wahrhaft Neues, Unerhörtes geboten wurde, lauter Altes nämlich, war in einigen der letzten Konzerte, in denen uns Meister von Bach bis auf Weber in chronologischer Folge vorgeführt wurden. Ein Glück ist es, daß unsere Vorfahren nicht etwa vorwärts gedrehte historische Konzerte veranstalten konnten; die Hand aufs Herz — wir würden schlecht bestehen. So glücklich es nun machte, was man zu hören bekam, so wahrhaftig mißmutig, was man hier und da darüber hören mußte. Als ob wir Bach ehrten dadurch, als ob wir mehr wüßten als die alte Zeit, taten manche und fanden es kurios und interessant zugleich! Und die Kenner sind die Schlimmsten dabei und lächeln, als ob Bach für sie geschrieben — er, der uns ziemlich samt und sonders auf dem kleinen Finger wiegt — Händel, feststehend wie der Himmel über uns — Gluck nicht minder. Und man hört es, lobt es und denkt nicht weiter der Sache. Wahrhaftig, ich schätze die neue Zeit und verstehe,

verehre Meyerbeer; wer mir aber in hundert, was sag' ich, in fünfzig Jahren historische Konzerte verbürgt, in denen eine Note von Meyerbeer gespielt wird, dem will ich sagen: „Beer ist ein Gott, und ich habe mich geirrt[361]."

Über die Bachsche Musik, die gegeben, läßt sich wenig sagen; man muß sie in den Händen haben, studieren möglichst, und er bleibt unergründlich wie vorher. Händel scheint mir schon menschlich-erhabener; an Gluck verwirft man, wie gesagt, die Arien und läßt die Chöre passieren, d. h. man nimmt der Statue eines Gottes das etwaige Lockengekräusel um die Stirn und lobt nichts als seine Sehnen, seinen Korpus.

Wünschenswert aber wäre es immerhin, man gäbe alle Jahre solche Konzerte und mehrere zwar; die Einfältigen lernten dabei, die Klugen lächelten: kurz, der Rückschritt wäre vielleicht ein Vorschritt.

Zu erwähnen gibt es noch, daß diesen drei Männern* als die bedeutendsten nachfolgten, im 2ten Konzert: Haydn, Naumann, Cimarosa, Righini, im 3ten: Mozart, Salieri, Méhul, A. Romberg, im 4ten: Abt Vogler, Beethoven und K. M. v. Weber; aus deren vorgeführten Werken wir außer der Abschiedssinfonie** von Haydn, einem noch ungedruckten, höchst Mozartschen Quartett aus dessen »Zaïde«, einer Ouvertüre von Abt Vogler, den seine Zeitgenossen unserer Meinung nach bei weitem nicht hoch genug geschätzt[362], als das Interessanteste eine Sinfonie von Méhul auszeichnen; so wenig unterschieden von deutscher Sinfonienweise erscheint sie uns, dabei gründlich und geistreich, wenn auch nicht ohne Manier, daß wir sie auswärtigen Orchestern nicht genug empfehlen können. Merkwürdig dabei war auch die Ähnlichkeit des letzten Satzes mit dem ersten der C-moll-Sinfonie von Beethoven und der Scherzos derselben beiden Sinfonien, und zwar so auffallend, daß hier eine Reminiszenz von der einen oder der andern Seite im Spiel gewesen sein muß; auf welcher, vermag ich nicht zu entscheiden, da mir das Geburtsjahr der Méhulschen nicht bekannt geworden[363].

Dies waren denn unsere vier historischen Konzerte, um die uns mancher beneiden wolle. Zwar ließen sich mit leichter Mühe Ausstellungen gegen die Reihenfolge, die Wahl der Stücke usw. aufbringen, ließe sich bedeutende historische Gelehrsamkeit entwickeln; nehmen wir dankbar

* Auch war ein Konzert von Viotti der Bach-Händelschen Periode einverleibt; Hr. Konzertmeister David spielte es in glücklichster Stunde, mit größtem Beifall.

** Die Musiker (auch unsere) löschten dabei, wie bekannt, die Lichter aus und gingen sachte davon; auch lachte niemand dabei, da es gar nicht zum Lachen war.

an, was uns geboten wurde, jedenfalls aber mit dem Wunsch, beim Anfang nicht stehen bleiben zu wollen.

Das erfreuende Bild zu vollenden, schließen wir mit Hervorhebung der einzelnen Künstler und Künstlerinnen, mit deren Vorträgen die größeren Orchesteraufführungen durchwirkt waren.

Als interessanteste Erscheinung steht Miß Klara Novello obenan. Sie kam von London aus dem Kreise ihr befreundeter Künstlerinnen ersten Ranges; man läßt sich das wohl auch in Leipzig gefallen. Seit Jahren hat mir nichts so wohlgetan als diese Stimme, die sich überall kennt und beherrscht, des zartesten Wohllautes voll, jeder Ton scharf begrenzt wie auf einer Tastatur, dieser edelste Vortrag, ihre ganze einfache bescheidene Kunst, die nur das Werk und den Schöpfer glänzen läßt. Worin sie nun in ihrem Element, in dem sie geboren und groß geworden ist, das war Händel, so daß sich die Leute verwundert fragten: „Ist das Händel? Kann Händel so schreiben? Ist das möglich?" Von solcher Kunst des Vortrags kann selbst der Komponist lernen; da bekommt man wieder Achtung vor den darstellenden Künstlern, die uns so oft Karikaturen geben, weil sie zu früh aus der Schule gelaufen; vor solcher Kunst bricht all das Stelzenwerk zusammen, worauf uns gewöhnliche Virtuosität über die Schultern zu sehen glaubt; kurz, Miß Klara Novello ist keine Malibran, keine Sontag, sondern sie ist es höchst selbst, was sie ist, und kann's ihr niemand nehmen.

Vor und nach ihr wechselten Frl. Schlegel, Mad. Bünau-Grabau und Mad. Johanna Schmidt als Solosängerinnen, und ganz zuletzt traten noch Frl. Auguste Werner und Frl. Botgorschek aus Dresden auf. Erstere, als eine schöne Gestalt, war wohlgelitten; die andern Damen hatten freilich einen großen Liebling des Publikums, der uns in Klara Novello fortgegangen, zu ersetzen, wo wir uns dann loben müssen, da wir taten, als wäre nichts geschehen, und beide bekannte immer gern gehörte Sängerinnen mit dem alten Beifall aufnahmen. Frl. Werner war uns aus Dresden zurückgekehrt, wo sie noch ein Jahr zugelernt hat. Frl. Botgorschek endlich hat einen wahren Heldenalt, glänzende italienische Methode und etwas Herausforderndes, wie man es wohl bei Opernsängerinnen findet; es wurde ihr der erste Grad des Beifalls, der sich leicht am Schall erkennen läßt; eine Arie mußte sie wiederholen.

Von auswärtigen Sängern besuchte uns nur Hr. Genast aus Weimar und sang eine Ballade »Schwerting« mit reicher Orchesterbegleitung,

über die sich nur eine männliche Stimme aufrecht halten kann, wie der Komponist sein Werk auch mit Feuer und Leidenschaft darstellte.

Von fremden Instrumentalvirtuosen hatte man auf Lipinski und Liszt gerechnet, die jedoch ausgeblieben; Henselt spielte nur einmal in seinem eigenen Konzert. So hörten wir denn des Guten und Schönen mancherlei von den HH. Kotte aus Dresden, Blagrove aus London, Konzertmeister Hubert Ries und K. Schunke aus Berlin, Th. Sack aus Hamburg, dem jungen Nicolai Schäfer, MD. Alscher (Kontrabaß), Schapler aus Magdeburg, Louis Anger aus Klausthal, und in bunter Reihe zwischendurch Vorträge der Orchestermitglieder, unter denen die der HH. Queißer, Uhlrich, Grenser, Heinze und Haake als die bedeutendsten auszuzeichnen sind, mit einigem Stolze zuletzt noch der öfteren Meisterleistungen der HH. Mendelssohn und David sowie der feinsten und kühnsten aller Künstlerinnen, Klara Wieck, zu gedenken.

Ehe wir von den Gewandhauskonzerten auf ein Halbjahr Abschied nehmen, möchten wir noch erst ihren 40 bis 50 Vertretern im Orchester einen Ehrenkranz aufsetzen. Wir haben keine Solisten wie Brod in Paris oder Harper in London; doch möchten sich selbst kaum diese Städte eines solchen Zusammenspiels in der Sinfonie rühmen können. Und dies liegt in der Natur der Verhältnisse. Die Musiker bilden hier eine Familie, die sich täglich sehen, täglich üben; es sind immer dieselben, so daß sie wohl die Beethovenschen Sinfonien ohne Notenblatt spielen könnten. Dazu nun einen Konzertmeister, der ebenfalls z. B. die Partituren des letzteren auswendig, einen Direktor, der sie gleichfalls aus- und inwendig weiß[364], — und der Ehrenkranz ist fertig. Ein besonderes Blatt wünschte ich noch dem Paukenschläger des Orchesters (Hrn. Pfundt) zugeteilt, der immer wie Blitz und Donner da und fertig ist; trefflich spielt er sie.

Ziemlich dasselbe Orchester, seine jüngeren Mitglieder wenigstens, findet man, wie bekannt, in den Konzerten der Gesellschaft Euterpe wieder. Die Zahl ihrer Konzerte war zwölf, wie herkömmlich, das Lokal im Saal des Hotel de Pologne, der Musik übrigens wenig günstig. Referent muß sich aber bei der Aufführung ihrer Leistungen hier und da auf Referate Dritter beziehen, da er nicht allen Aufführungen beigewohnt. Eine Vergleichung der Konzertzettel läßt Beethoven als hier bevorzugten Meister erkennen; es wurden sechs Sinfonien von ihm gespielt. Haydn fehlt gänzlich, was wohl ein Zufall ist; Mozart findet sich zweimal, Spohr einmal. Neue Sinfonien gab man zwei, vom Dirigenten der Konzerte Ch. G. Müller die eine, die andere von

W. Sörgel. Letztere soll nichts Außerordentliches, sonst aber einen geschickten, im Orchester aufgewachsenen Musiker verraten haben. Die erstere erwähnten wir schon mit einigen Worten in einer früheren Nummer; sie ist die vierte des Komponisten, und man merkt das an der raschen Feder, die nicht mehr wie früher an Einzelheiten, an kleinen Figuren usw. hängen bleibt. Wir nannten sie auch heiter; doch kommt die Stimmung vielleicht nicht von innen und fordert etwa mehr zum Nachdenken über die Heiterkeit auf. Auch als wäre der Komponist selbst mißtrauisch gegen sein Talent der Lustigkeit, unterbricht er sich oft in den einzelnen Sätzen durch langsamere Zwischenperioden, in der Art, wie man es in vielen der späteren Arbeiten Beethovens findet, deren Eindruck auf unsern Komponisten überhaupt oft ziemlich fühlbar hervortritt. Eigentümlich ist das Intermezzo im Viervierteltakt an des Scherzos Stelle. Im letzten Satz geht es wunderlich und kopfüber; doch vermiss' ich in ihm den feineren Duft, die Poesie, die den Humor erst liebenswürdig macht. — Von Ouvertüren werden an den Euterpeabenden meistens zwei gegeben; hier treffen wir auf Weber, Cherubini u. a. Von Beethoven war es namentlich die in C-dur in ihrer wahrhaft vernichtenden Genialität, deren Aufführung dankenswert; sie ist die nämliche, glaub' ich, auf deren Titel sich Beethoven des Ausdrucks: „Gedichtet von" statt des „komponiert von" bediente. Außerdem eine neue zur Oper »Oleandro« von Ch. G. Müller und die zum Oratorium »Gutenberg« von Loewe, letztere so oberflächlich wie erstere fleißig gearbeitet. Unter den neuen der Gesellschaft zur Aufführung überlassenen Ouvertüren im Manuskript bemerken wir, außer welchen von F. Rohr (in Meiningen), K. Conrad (in Leipzig) und F. Mühling (aus Magdeburg), als interessant die zu Schillers »Räubern« von Ernst Weber aus Stargard, die wild und barbarisch instrumentiert, einzelne merkwürdige Instrumentalschönheiten entfaltet, der Art, daß sich der Komponist vielleicht selbst verwundern muß, wenn er sie hört; denn es scheint mir noch nicht alles aus künstlerischem Bewußtsein geflossen. Von Wirkung ist namentlich das zerstückelt angebrachte Räuberlied „Ein freies Leben", und von eigentümlicher Bedeutung der Schluß des Ganzen auf der Dominante. Von Paris gekommen, würde die Ouvertüre vielleicht von aufmerksameren Ohren gehört worden sein wie die nun bekannte zu den »Francs-Juges« von Berlioz, mit welcher das erste Konzert eröffnet wurde.

Unter den Solovorträgen erhielt man manches Mittelgut, da bekanntlich jeder, der auftreten will, zugelassen wird. Einige Auswahl

wäre demohngeachtet zu wünschen. Der erste Preis gebührt Hrn. Uhlrich mit einem Lipinskischen Konzert, irre ich nicht, in D-dur, dessen sarmatische Wildheit unser Virtuos sozusagen mehr vermenschlichte, sogar zarter als der Komponist selbst spielte, der freilich wieder seine andern Göttlichkeiten hat. Während man in Konzertkompositionen anderer häufig durch Gemeinheiten beleidigt wird, bricht in Lipinskischen oft etwas höchst Nobles durch; es ist dieser Unterschied bemerkenswert: dort fällt das Gemeine auf, hier das Edle, wiewohl sie im ganzen auf ziemlich gleicher Kunstlinie stehen können.

Einen Schatz von Kunst boten auch diesen Winter die Quartetten im kleinen Saale des Gewandhauses, von den HH. David, Uhlrich, Queißer und Grenser — an acht Abenden vierundzwanzig Nummern nämlich, darunter als Kostbarkeiten erster Größe die in Es-dur (Werk 127) und Cis-moll von Beethoven, für deren Größe wir keine Worte aufzufinden vermöchten. Sie scheinen mir, nebst einigen Chören und Originalsachen von Seb. Bach, die äußersten Grenzen, die menschliche Kunst und Phantasie bis jetzt erreicht; Auslegung und Erklärung durch Worte scheitern hier, wie gesagt[365]. Dagegen ergingen sich zwei ganz neue Quartette[366] von Mendelssohn in so schön menschlicher Sphäre, wie man es von ihm als Künstler wie als Menschen erwarten kann. Auch hier gebührt ihm die Palme unter den Zeitgenossen, die ihm nur, wenn er noch lebte, Franz Schubert — nicht streitig gemacht, — denn alles Eigentümliche besteht nebeneinander — aber unter allen der Würdigste überreichen müssen. Nur die Vorzüglichkeit eines Werkes wie des in D-moll von Schubert, wie so vieler anderer, kann über den frühen und schmerzlichsten Tod dieses Erstgebornen Beethovens in etwas trösten; er hat in kurzer Zeit geleistet und vollendet, als niemand vor ihm. Endlich treffen wir auch in dem heurigen Zyklus auf eine neue Komposition von Ch. G. Müller, gründlich, klar, interessant, voll echten Quartettgeschmacks und der Veröffentlichung durchaus wert.

So ziehen wir denn den Vorhang über die reichbelebte Szene. Streben überall, Kräfte die Fülle, die Ziele die würdigsten; — es wolle sich alles in höherer Verwandlung wiederholen! —

1839.

Zum neuen Jahr. — Konzerte für das Pianoforte. — Etüden für das Pianoforte. — 1ste Aufführung des »Paulus« von Mendelssohn in Wien. — Sonaten für Klavier. — Die Teufelsromantiker. — Ältere Klaviermusik. — Phantasien für Pianoforte. — Konzertouvertüren für Orchester. — Neue Sinfonien für Orchester. — Norbert Burgmüller. — Etüden für das Pianoforte. — Kamilla Pleyel. I. II. — Erinnerungen an eine Freundin. — Sonaten für Pianoforte.

64. Zum neuen Jahr 1839.

So lägen denn neun Bände vor uns und in ihnen ein getreues Bild menschlichen Strebens überhaupt. Wie ein junger Staat hat eine junge Zeitschrift ihre Schwankungen, wie jener sich einen Grund aufzubauen, Gegner zu überwinden, Freunde zu gewinnen, sich nach innen und außen zu befestigen. Meist jüngere Musiker waren es, die sich im Anfang verbunden hatten, jeder mit Sitz und Stimme, mit gleichem Anteil. Man blättere in dem ersten Bande der Zeitschrift nach, das fröhliche, kräftige Leben darin wird noch jetzt Anteil erwecken; auch Versehen kamen vor, wie sie ja im Gefolge aller jugendlichen Unternehmungen. Jeder steuerte eben bei, was er hatte. Der Stoff schien damals endlos; man war sich eines edlen Strebens bewußt; wer nicht mitwollte, wurde mit fortgerissen; neue Götterbilder sollten aufgestellt, ausländische Götzen niedergerissen werden; man arbeitete Tag und Nacht. Es war das Ideal einer großen Künstlerbrüderschaft zur Verherrlichung deutscher tiefsinniger Kunst, das wohl jedem als das herrlichste Ziel seines Strebens vorleuchten mochte. Und wie denn die Zeitschrift überhaupt zu günstiger Stunde unter günstigen Umständen unternommen wurde, einmal weil man des Schneckenganges der alten musikalischen Kritik überdrüssig war, und weil wirklich neue Erscheinungen am Kunsthimmel aufstiegen, dann weil die Zeitschrift im Schoß von Deutschland, in einer von jeher berühmten Musikstadt entsprang und der Zufall gerade mehre junge gleichgesinnte Künstler vereinigt hielt, so griff das Blatt auch rasch um sich und verbreitete sich nach allen Gegenden hin. Aber wie so oft, wo die Menschen noch so fest zusammenhalten und unzertrennlich scheinen, trennt sie auf einmal das plötzlich hervortretende Schicksal. Selbst der Tod forderte ein Opfer; in Ludwig Schunke starb uns einer der teuersten und feurigsten Genossen. Andere Umstände machten die ersten Bande noch lockerer. Das schöne Gebäude schwankte. Die Redaktion kam damals in die Hände eines einzigen, er gesteht es, gegen

seinen Lebensplan, der zunächst auf Ausbildung eigener Kunstanlage ausging. Aber die Verhältnisse drängten, die Existenz der Zeitschrift stand auf dem Spiele. Acht Bände haben sich seitdem gefolgt; wir hoffen, es ist eine Tendenz in ihnen sichtbar worden. Mögen sich im Vordergrunde verschiedene Ansichten herumtummeln, die Erhebung deutschen Sinnes durch deutsche Kunst, geschah sie nun durch Hinweisung auf ältere große Muster oder durch Bevorzugung jüngerer Talente[367] — jene Erhebung mag noch jetzt als das Ziel unserer Bestrebungen angesehen werden. Den roten Faden, der diesen Gedanken fortspinnt, könnte man allenfalls in der Geschichte der Davidsbündler verfolgen, eines wenn auch nur phantastisch auftretenden Bundes, dessen Mitglieder weniger durch äußere Abzeichen als durch eine innere Ähnlichkeit sich erkennen lassen. Einen Damm gegen die Mittelmäßigkeit aufzuwerfen, durch das Wort wie durch die Tat, werden sie auch künftighin trachten. Geschah dies früher oft auf ungestümere Art, so wolle man dagegen die warme Begeisterung in die Schale legen, mit der das [Echt-Talentvolle,] Echt-Künstlerische an jener Stelle ausgezeichnet wurde. Wir schreiben ja nicht, die Kaufleute reich zu machen, wir schreiben, den Künstler zu ehren. Wie dem sei, die in den letzten Jahren noch immer wachsende Verbreitung der Zeitschrift ist nur ein Beweis, daß sie in ihrer Strenge gegen ausländisches Machwerk, in ihrem Wohlwollen gegen die höherstrebenden der jüngeren Künstler, wie in ihrem Enthusiasmus für alles, was uns die Vorzeit an Meisterlichem überliefert, die Gesinnung vieler ausspricht, und daß sie sich ein Publikum gebildet hat. Diesen alten Grundsätzen getreu treten wir am heutigen Festtage, wenn nicht in das zehnte Jahr, so doch in den zehnten Band oder in das sechste Jahr unserer Existenz, für das herkömmlich kurz zugemessene Alter einer Zeitschrift schon immer einer silbernen Jubelfeier vergleichbar, wo man sich des Überstandenen gemütlich erinnert, dem Bevorstehenden mutig entgegensieht. Mit einigem Schmerz füge ich hinzu, daß ich meine Grüße zu diesem Fest zum erstenmal aus weiter Ferne einsenden muß, aus Österreichs prächtiger Hauptstadt, deren freundliche Bewohner wohl auch noch länger zu fesseln vermöchten[368]. Sorgsamen Freundeshänden anvertraut, geht die Zeitschrift indes ihren ungestörten Gang. Hier aber, unter großen Mahnungen, wo uns die Schatten der größten deutschen Meister umschweben, möchte noch mancher Gedanke nicht unwert einer Aussprache hier vor allem aufkeimen. Eine Zeit heraufzubeschwören, die jener vergangenen an Tatkräftigkeit gleichkäme, ver-

mögen bloße Worte nicht, und die Zeiten sind auch andere geworden und verlangen anderes. Den Künstler aber manchmal bescheiden an jene Meister zu erinnern mag unverwehrt bleiben, und kommen wir ihnen nicht an Kräften gleich, so wollen wir ihnen wenigstens nicht im Streben nachstehen. Und somit sei allen ein glückliches neues Jahr zugerufen! —

---

65. Konzerte für Pianoforte.

Klavierkonzert von J. Moscheles.

Werk 93.

Klavierkonzert von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Werk 40.

Die Klaviermusik bildet in der neueren Geschichte der Musik einen wichtigen Abschnitt; in ihr zeigte sich am ersten das Aufdämmern eines neuen Musikgenius. Die bedeutendsten Talente der Gegenwart sind Klavierspieler; eine Bemerkung, die man auch an älteren Epochen gemacht. Bach und Händel, Mozart und Beethoven waren am Klavier aufgewachsen, und ähnlich den Bildhauern, die ihre Statuen erst im kleinen, in weicherer Masse modellieren, mögen sich jene öfters auf dem Klavier skizziert haben, was sie dann im größeren, mit Orchestermasse ausarbeiteten. Das Instrument selbst hat sich seitdem in hohem Grade vervollkommnet. Mit der immer fortschreitenden Mechanik des Klavierspiels, mit dem kühneren Aufschwung, den die Komposition durch Beethoven nahm, wuchs auch das Instrument an Umfang und Bedeutung, und kömmt es noch dahin (wie ich glaube), daß man an ihm, wie bei der Orgel, ein Pedal in Anwendung bringt, so entstehen dem Komponisten neue Aussichten[369], und sich immermehr vom unterstützenden Orchester losmachend, wird er sich dann noch reicher, vollstimmiger und selbständiger zu bewegen wissen. Diese Trennung von dem Orchester sehen wir schon seit länger vorbereitet: der Sinfonie zum Trotz will das neuere Klavierspiel nur durch seine eigenen Mittel herrschen, und hierin mag der Grund zu suchen sein, warum die letzte Zeit so wenig Klavierkonzerte, überhaupt wenig Originalkompositionen mit Begleitung hervorgebracht. Die Zeitschrift hat seit ihrem Entstehen so ziemlich von allen Klavierkonzerten berichtet; es mögen auf die vergangenen Jahre kaum 16 bis 17 kommen, eine kleine Zahl im Vergleich zu früher. So sehr verändern sich die Zeiten, und was sonst als eine Bereicherung der Instrumental-

formen, als eine wichtige Erfindung angesehen wurde, gibt man neuerdings freiwillig auf. Sicherlich müßte man es einen Verlust heißen, käme das Klavierkonzert mit Orchester ganz außer Brauch; andererseits können wir den Klavierspielern kaum widersprechen, wenn sie sagen: „Wir haben anderer Beihilfe nicht nötig, unser Instrument wirkt allein am vollständigsten.“ Und so müssen wir getrost den Genius abwarten, der uns in neuer glänzender Weise zeigt, wie das Orchester mit dem Klavier zu verbinden sei, daß der am Klavier Herrschende den Reichtum seines Instruments und seiner Kunst entfalten könne, während das Orchester dabei mehr als das bloße Zusehen habe und mit seinen mannigfaltigen Charakteren die Szene kunstvoller durchwebe. Eines aber könnten wir billig von den jüngeren Komponisten verlangen: daß sie uns als Ersatz für jene ernste und würdige Konzertform ernste und würdige Solostücke gäben, keine Kapricen, keine Variationen, sondern schön abgeschlossene charaktervolle Allegrosätze, die man allenfalls zur Eröffnung eines Konzertes spielen könnte. Bis dahin werden wir aber noch oft nach jenen älteren Kompositionen greifen müssen, die ein Konzert in kunstwürdigster Weise zu eröffnen, des Künstlers Gediegenheit am sichersten zu erproben geeignet sind: nach jenen trefflichen von Mozart und Beethoven, oder will man einmal im ausgewählteren Kreise eines noch zu wenig gewürdigten großen Mannes Antlitz zeigen, nach einem von Sebastian Bach, oder will man endlich Neues zu Gehör bringen, nach jenen, in welchen die alte Spur, namentlich die Beethovensche, mit Glück und Geschick weiter verfolgt ist. Unter die letzteren zählen wir mit der gehörigen Einschränkung zwei unlängst erschienene Konzerte von J. Moscheles und F. Mendelssohn-Bartholdy. Von beiden Künstlern war in der Zeitschrift bereits so oft die Rede, daß wir uns kurz fassen können.

In Moscheles haben wir das seltnere Beispiel eines Musikers, der, obschon in älteren Jahren und noch jetzt unablässig mit dem Studium alter Meister beschäftigt, auch den Gang der neueren Erscheinungen beobachtet und von ihren Fortschritten benutzt hat. Wie er nun jene Einflüsse mit der ihm angebornen Eigentümlichkeit beherrscht, so entsteht aus solcher Mischung von Altem, Neuem und Eigenem ein Werk, eben wie es das neuste Konzert ist, klar und scharf in den Formen, im Charakter dem Romantischen sich nähernd, und wiederum originell, wie man den Komponisten kennt. Daß wir nicht zu fein spalten — das Konzert verrät überall seinen Meister; aber alles hat seine Blüte, und

der einst das G-moll-Konzert schrieb, der ist er nicht mehr, wohl aber immer der fleißige, treffliche Künstler, der keine Mühe scheut, sein Werk den besten gleich zu machen. Auf Popularität verzichtet er diesmal gleich von vornherein; das Konzert heißt *pathetisch* und ist es; was kümmern sich unter 100 Virtuosen 99 darum! Das Abweichende in der Form von andern und Moscheles' eigenen früheren Konzerten wird jedem im Augenblick auffallen. Der erste Satz schreitet rasch vorwärts, die Tutti sind kürzer als gewöhnlich, das Orchester greift überall mit ein; der zweite mit seinen langsameren Zwischenspielen scheint mir mühsamer gefunden, er leitet den letzten ein, der den pathetischen Charakter des ersten in leidenschaftlicherer Bewegung wieder aufnimmt. Mechanisch schwierig möchten wir das Konzert im Vergleich zu andern neuern nicht nennen: das Figurenwerk ist sorgfältig ausgewählt, aber auch von mäßigen Spielern nach einigem Studium zu bewältigen; zusammen mit dem Orchester erfordert es aber von beiden Seiten größte Aufmerksamkeit, genaue Kenntnis der Partitur, und so vorgetragen wird es in seiner kunstvollen Gedankenverwebung in hohem Grade interessieren, wie wir uns mit Freuden daran erinnern, als Moscheles es in Leipzig spielte.

Einen besonderen Dank votieren wir neueren Konzertschreibern, daß sie uns zum Schluß nicht mehr mit Trillern, namentlich mit Oktavspringern langweilen. Die alte Kadenz, in die die alten Virtuosen an Bravour einpackten, was irgend möglich, beruht auf einem weit tüchtigeren Gedanken und wäre vielleicht noch jetzt mit Glück zu benutzen. Sollte nicht auch das Scherzo, wie es uns von der Sinfonie und Sonate her geläufig, mit Wirkung im Konzert anzubringen sein? Es müßte einen artigen Kampf mit den einzelnen Stimmen des Orchesters geben, die Form des ganzen Konzerts aber eine kleine Änderung erleiden. Mendelssohn dürfte es vor allen gelingen.

Wir haben über des letzteren zweites Konzert zu berichten. Wahrhaftig, noch immer ist er der nämliche, noch immer wandelt er seinen alten fröhlichen Schritt; das Lächeln um die Lippen hat niemand schöner als er. Virtuosen werden beim Konzerte ihre ungeheuren Fertigkeiten nur mit Mühe anbringen können: er gibt ihnen beinahe nichts zu tun, was sie nicht schon hundertmal gemacht und gespielt. Oft haben wir von ihnen diese Klage gehört. Sie haben *etwas* recht; Gelegenheit, die Bravour zu zeigen durch Neuheit und Glanz der Passagen, soll vom Konzerte nicht ausgeschlossen bleiben. *Musik* aber steht über alles,

und der uns diese immer und am reichsten gibt, dem gebührt auch immer unser höchstes Lob. Musik aber ist der Ausfluß eines schönen Gemütes; unbekümmert ob es im Angesicht von Hunderten, ob es für sich im stillen flutet; immer aber sei es das schöne Gemüt, das sich ausspreche. Daher wirken auch Mendelssohns Kompositionen so unwiderstehlich, wenn er sie selbst spielt; die Finger sind nur Träger, die ebensogut verdeckt sein könnten; das Ohr soll allein aufnehmen und das Herz dann entscheiden. Ich denke mir oft, Mozart müßte so gespielt haben. Gebührt Mendelssohn so das Lob, daß er uns immer solche Musik zu hören gibt, so wollen wir deshalb gar nicht leugnen, daß er es oft in einem Werke flüchtiger, in dem andern nachdrücklicher tut. So gehört auch dies Konzert zu seinen flüchtigsten Erzeugnissen. Ich müßte mich sehr irren, wenn er es nicht in wenig Tagen, vielleicht Stunden geschrieben. Es ist, als wenn man an einem Baum schüttelt, die reife, süße Frucht fällt ohne weiteres herab. Man wird fragen, wie es sich zu seinem ersten Konzert verhalte. Es ist dasselbe und nicht dasselbe; dasselbe ist es, weil es von einem ausgelernten Meister, nicht dasselbe, weil es zehn Jahre später geschrieben ist. Sebastian Bach sieht an der Harmonieführung hier und da heraus. Melodie, Form, Instrumentation im übrigen sind Mendelssohns Eigentum. So freue man sich der flüchtigen heiteren Gabe; sie gleicht ganz einem jener Werke, wie wir manche von älteren Meistern kennen, wenn sie von ihren größeren Schöpfungen ausruhten. Unser jüngerer wird sicherlich nicht vergessen, wie jene dann oft plötzlich mit etwas Mächtigem hervortraten, und das D-moll-Konzert von Mozart, das in G-dur von Beethoven ist uns ein Beweis davon.

66. Etüden für das Pianoforte.

Ad. Henselt, 12 Etüden (Études de Salon). Werk 5.
W. Taubert, 12 Etüden. Werk 40.
S. Thalberg, 12 Etüden. Werk 26. 2tes Heft.

Unsere letzte Etüdenschau ging bis Juni vorigen Jahres. Es scheint, die Etüde hat einen neuen Kreis durchlaufen, und es wolle nun eine längere Ruhezeit eintreten. Wir begrüßen dies als ein gutes Zeichen. Zwar glaubt jede Zeit von sich, sie stände auf dem Gipfel (wie es umgekehrt zu allen Zeiten Leute gegeben, die über Verfall der Kunst geklagt); von der Klavieretüde kann man indes mit einigem Grund mehr

als unsere Vorfahren annehmen, sie habe die höchste Höhe erreicht. Die Tonleitern sind nach allen Richtungen hin zerlegt, zu allen erdenklichen Figuren verknüpft, die Finger und Hände in alle möglichen Lagen gebracht usw.; gehe man nun nicht weiter, wo es nur auf Spitzfindigkeiten hinauslaufen muß, und wende sich wieder zu größeren, weniger zum Mechanischen verleitenden und die Bravour zur Schau tragenden Kunstformen. Vor lauter Studien versäumte man am Ende die Meisterschaft. Wie unendlich groß ist das Reich der Formen; was gibt es noch da auszubeuten und zu tun auf Jahrhunderte lang! Vor allem möchten wir das dem musikreichen Henselt zurufen. Seinen ersten Etüden, die die Welt durchflogen, rasch wie eine Siegesnachricht, hat er zwei neuere Hefte nachgeschickt: »Études de Salon«, zwölf an der Zahl. Man muß Henselt gehört haben, um es nie wieder zu vergessen; wie ein Blumenflor duften mich diese Stücke noch aus der Erinnerung an; ja seine Virtuosennatur umstrickt uns so mit ihren Reizen, daß wir auch, was er von andern dazu geliehen, als sein eigen betrachten und nichts denken und vor Augen haben als ihn. So könnte man, wie schon in den ersten Heften, so in diesen eine Menge Chopinsches nachweisen; Henselt selbst wird es zugeben; aber es verschmelzt sich diese fremde Beimischung so wohl in der ganzen Persönlichkeit, daß es kleinlicher wäre, sie zu tadeln als sie zu begehen. Auch bezieht sich diese Ähnlichkeit mit Chopins Weise mehr auf Äußerliches, auf Figur; in der Hauptsache, der Melodie, ist er so selbständig als irgendeiner und hätte eher Grund, von seinen Schätzen zu verschenken als zu entlehnen. Schöne Melodie, in schöne Formen gefaßt, zeichnet denn auch die Stücke dieser zweiten Sammlung aus. Ich wüßte mich darüber noch jetzt nicht anders auszusprechen als in einem früheren Aufsatz über Henselt, dessen man sich vielleicht auch entsinnen wird; er ist und bleibt Henselt. In etwas nur unterscheiden sich diese zuletzt erschienenen jedem im Augenblick auffällig: in den Überschriften, die auf objektivere musikalische Zustände schließen lassen; wir finden hier einen »Elfenreigen«, ein »Ave Maria«, einen »Hexentanz«, »Danklied nach Sturm« usw., während die alten eine Reihe Liebeslieder oder (wie sie Wedel nannte) Sonette. Henselts lyrische Natur verleugnet sich zwar dabei nirgends; es ist aber doch ein Zeichen, daß er vorwärts will, und wir kommen hier auf den Zuruf zurück, den wir oben an Henselt ergehen ließen: sich von den Etüden überhaupt weg und zu höheren Gattungen zu wenden, zur Sonate, zum Konzerte, oder eigene größere zu schaffen. Wer sich immer in denselben Formen

und Verhältnissen bewegt, wird zuletzt Manierist oder Philister; es ist dem Künstler nichts schädlicher als langes Ausruhen in bequemer Form; in älteren Jahren nimmt die Schaffenskraft ohnehin ab, und dann ist's zu spät, und manches treffliche Talent gewahrt dann erst, daß es seine Aufgabe nur zur Hälfte gelöst. Ein anderer Weg aber, vorwärts zu kommen, sich zu neuer Schöpfung zu bereichern, ist der, andere große Individualitäten zu studieren. Man führt wohl z. B. Mozart als einen Gegenbeweis dieses Satzes an und sagt, ein Genie habe das nicht nötig und überhaupt nichts; aber wer sagt uns, was Mozart geliefert, wenn er z. B. Sebastian Bach in seiner ganzen Größe gekannt hätte? Wie ihn schon Haydn anspannte, um wieviel mehr müßte es ein Bach! Man kann nicht alles aus eigener Tiefe heraufbeschwören. Wie lange bildete die Zeit an der Fuge herum! Soll der Künstler erst alles an sich selbst durchmachen und versuchen, und kommt er nicht schneller zum Ziel, wenn er das vorhandene Beste studiert, nachbildet, bis er sich Form und Geist untertan gemacht? Aber auch die Meister der Gegenwart muß er kennen, vom ersten bis zum letzten, also auch z. B. Strauß, als in seiner Weise einen höchsten Ausdruck seiner Zeit. Wer dies versäumt, wird über seine Stellung zur Gegenwart, über den Umfang seines Talents ewig im unklaren bleiben, bis er zuletzt nicht mehr nachkommen kann, der Welt nur Veraltetes, bereits Abgetanes bietend. Sich also im Schwange mit der Zeit zu erhalten, alles kennen zu lernen, das kennenswert, möcht' ich gerade Henselt zurufen, seinem ergiebigen Talent neue Ausflüsse zu verschaffen. Es ist wahr, er hat uns so oft mit seinen Liebesgesängen ergötzt, und es scheint undankbar, jemandem, der uns einen Strauß Blumen bringt, damit zu antworten, daß er uns lieber etwa einen gefesselten Löwen hätte bringen sollen. Aber versuche er sich nur auch an dem Löwen; es gibt so wenige Kräftige; die wenigen dürfen nicht rasten, er bringe den Löwen! Immerhin bleiben auch diese Etüden, was sie sind, und enthalten wiederum so viel Reizendes, Duftiges, daß sie überall gefallen müssen und in jedem Lebensalter, wie ich denn wirklich Kinder nie aufmerksamer zuhören gesehen als bei seiner Musik. Am liebenswürdigsten zeigt er sich in der Sphäre, wo wir ihn schon längst als Meistersänger kennen, wie im »Liebeslied« und in der »Romanze«. Auch das »Ave Maria« muß man liebgewinnen; hier ist das Beispiel, wie eine gutgewählte Überschrift die Wirkung der Musik hebt[370]. Ohne jene Überschrift würde es von den meisten wie eine Etüde von Cramer abgespielt worden sein, mit deren einer (irr' ich nicht, in Cis-moll)

sie auch viel Ähnlichkeit hat. Bei einem »Ave Maria« denkt sich aber auch der Prosaische etwas und nimmt sich zusammen. Weniger passend scheint mir die Überschrift »Eroica«; die Musik steht hier hinter dem Versprochenen zurück. »Elfenreigen« und »Hexentanz« gehören wohl einer früheren Zeit an; in ihnen herrscht Chopins Einfluß am auffallendsten vor, auch in den bloß mit »Etüde« überschriebenen Stücken; doch macht die in A-dur einen sehr lieblich erfrischenden Eindruck. Der »Nächtliche Geisterzug« ist schwerlich vom Blatt zu spielen, doch meisterhaft gespielt von großer Wirkung, auf der zweiten Seite bekömmt er durch neuen Rhythmus einen neuen Schwung; noch erinnere ich mich der tiefen Baßnoten, wie sie Henselt anpackte; es war von behaglich urkräftiger Wirkung.

Eine andere vielfach interessante Etüdensammlung, seine erste, hat W. Taubert unlängst geliefert. Mehr als alle seine früheren Werke zeigt dieses seine Vertrautheit mit den neuern Kompositionsrichtungen; es enthält viel Eigenes, doch auch, was ich um des ersteren willen unterdrückt wünschte, vieles Angeeignete. Warum denn gerade zwölf Etüden immer? Um wieviel reiner würde uns die Eigentümlichkeit des Komponisten entgegentreten, hätte er nur das Ausgezeichnetste, ihm Angehörige gegeben; um wieviel höher gälte mir eine Sammlung, die etwa nur aus der »Libelle«, »Undine«, »Unter Zypressen«, der »Kanzonette«, dem »Geisterreigen«, dem »Vulkan« bestände! Die andern sind wohl gute Übungen, aber zum Teil unter allzu offenbar fremden Einflüssen entstanden, zum Teil schwächer als Komposition von Taubert überhaupt. So verwundert[371] mich das Notturno, wo er sich in eine Gefühlsweise hineindenkt, in der ihm nichts gelingen kann, weil sie ihm von Natur versagt ist, ich meine das fein Schwärmerische, wie es Chopins Element. So auch das Pastorale, das anspruchslos sein will und es doch nicht ist, das »Alla Turca«, das doch zu leicht erfunden usw. Einem Schwächeren als ihm müßte man auch diese Stücke als gute Leistungen loben, denn daß sie geschickt gefügt, gut in der Harmonie sind, versteht sich von selbst; mit diesem Lobe würde er sich aber gewiß nicht begnügen, der schon so Ausgezeichnetes geleistet. Ein um so aufrichtigeres zollen wir ihm denn, wie gesagt, für die Nummern, die wir oben anführten. So schlagend, daß man geradezu auf den Komponisten schwören könnte, ist zwar keine; aber er hat schon bekannte Gestalten und Zustände in interessanter besonderer Weise nachgeschaffen, und dies genügt schon in einer Zeit, wo sich die wenigsten kaum über die gewöhnlichsten Formeln und

Redensarten zu erheben vermögen. Also Ehre ihm für seine »Undine«, die in einem zarten Leib zarte Gedanken birgt, für das »Unter Zypressen«, das ein Gedicht seiner würdig, für die »Libelle«, die schimmert und flattert, und für vieles andere. Die Kanzonette ist für die linke Hand allein; schon einigemal führte ich Florestans Witz an, der beim Anhören solcher Stücke die rechte Hand im Geiste des Komponisten, der's aber im Konzerte schwerlich wagen darf, sehr in die Tasche steckt. Aber das Stück ist sinnig und zart, und man paßt auf, nichts zu verlieren. Ebenso beim »Geisterreigen«, obgleich die Farben zu solchem Bild schon oft gebraucht. Man sieht aus dem Angeführten, wie Verschiedenes und Mannigfaltiges nebeneinander gestellt ist. Der Titel verspricht ein später folgendes Heft. Möchte es dem Komponisten gelingen wie die schönere Hälfte dieser Sammlung. Wir sind ihm immer mit Teilnahme gefolgt.

Über das zweite Heft der Etüden von Thalberg ist schlimm urteilen, wenn man sie etwa kurz von ihm selbst gehört. Auch bekäme man die sämtliche deutsche und auswärtige Mädchenschaft auf den Nacken, wollte man tadeln; man würde nur mit mitleidigem Lächeln angehört werden in seinen Kunstbetrachtungen, man würde als der hämischste und abgefeimteste Rezensent ausgeschrien werden. Verdient er doch auch die Kränze alle, mit denen man ihn allerorten überschüttet! Wie spielt er, wie lauscht man, wie donnert der Saal, wenn er geendet! Die Etüden sind Kinder seines Glückes, seines Ruhmes und, daß wir es nicht vergessen, seines Fleißes; denn er hat unausgesetzt studiert, kennt wohl alle Komponisten, hat alles mit großer Virtuosität in sich aufgenommen. Man hör' ihn Beethoven spielen, Dussek, Chopin, über alle breitet er den ihm eigentümlichen Glanz seines Spiels; er braucht nur der Anregung durch fremde Musik, um seine musikalische Natur in aller Pracht zu entfalten. Auch besitzt er selbst eine gewisse Art von Melodie, etwa wie die der Italiener, von acht zu acht Takten ausruhend, mit gewissen Ausweichungen usw., und wie er sie dann verlegt, verdoppelt, sie umspinnt mit neuen Klangfiguren, er macht es in seiner Weise, oft überraschend, blendend und hinreißend. Damit ist aber auch alles gesagt, und gewiß würde er selbst am ersten ablehnen, wenn man seine Kompositionen gar mit demselben Namen belegen wollte wie die Beethovenschen, also mit dem von Kunstwerken usw. Dem großen Haufen den Unterschied zwischen Komposition und Konglomerat, zwischen Meisterleben und Scheinleben usw. beibringen zu können, dieses Ge-

dankens wollen wir uns nur entschlagen. Aber die Künstler müssen es wissen, und mehr noch wäre über diesen Gegenstand zu sagen, sähen wir nicht eben die Mädchenschaft auf die Redaktion eindringen; also nur das noch: er ist ein Gott, wenn er am Klavier sitzt.

---

67. Mendelssohns »Paulus« in Wien.

Aus einem Briefe vom 2. März.

Endlich hat man hier »Paulus« gegeben, die größte Musikstadt Deutschlands ihn zuletzt[372]. Daß Mendelssohns Kompositionen bisher hier nur wenig Eingang gefunden, hängt zu tief mit dem hiesigen innern Musikleben zusammen, als daß ich die Tatsache einzeln herausreißen könnte, auf die ich aber wieder zurückzukommen denke. Vorderhand also nur dieses: Der Wiener ist im allgemeinen äußerst mißtrauisch gegen ausländische musikalische Größen (etwa italienische ausgenommen); hat man ihn aber einmal gepackt, so kann man ihn drehen und wenden, wohin man will, er weiß sich dann kaum vor Lob zu lassen und umarmt unaufhörlich. Sodann gibt es hier eine Clique, die Fortsetzung derselben, die früher den »Don Juan« und die Ouvertüre zu »Leonore« auspfiff, eine Clique, die meint, Mendelssohn komponiere nur, damit sie's nicht verstehen sollen, die meint, seinen Ruhm aufhalten zu können durch Stecken und Heugabeln, eine Clique mit einem Worte so ärmlich, so unwissend, so unfähig in Urteil und Leistung wie irgendeine in Flachsenfingen[373]. Zwerge aus der Welt zu schaffen braucht es nun gerade keiner apostolischen Blitze, wie sie »Paulus« wirft; sie verkriechen sich ohnehin, faßt sie der Rechte irgend ernsthaft ins Auge. Aber der »Paulus« tat größere Wunder. Wie ein Freudenfeuer zündete diese fortlaufende Kette von Schönheiten in der Versammlung. Das hatte man nicht erwartet, diesen Reichtum, diese Meisterkraft, und vor allem nicht diesen melodischen Zauber; ja als ich zum Schluß das Publikum überschätzte, war es so vollzählig da wie im Anfang, und man muß Wien kennen, um zu wissen, was das heißt: Wien und ein dreistündiges Oratorium haben bisher in schlechter Ehe gelebt; aber der »Paulus« brachte es zustande. Was soll ich weiter sagen? — jede Nummer schlug, drei mußten durchaus wiederholt werden[374], zum Schluß summarischer Beifall. Der alte Gyrowetz meinte, das wäre seines Erachtens das größte Werk der neuen Zeit; der alte Seyfried, so etwas hab' er nicht noch in seinen

alten Tagen zu erleben gehofft. Kurz, der Sieg war passabel. Bedenkt man nun, daß die Aufführung nach zwei Orchesterproben vor sich ging, so muß man vor der Virtuosität der Wiener allen Respekt haben. Die Darstellung war im einzelnen noch keine vollendete und konnte es nicht sein; aber wie man hier einen Chor singt, aus allen Leibeskräften, daß man ihn eher zu besänftigen hätte als anzufeuern, das findet man in Norddeutschland nur selten, wo man sich hinter die Notenblätter verpallisadiert und nur froh ist, nicht geradezu umzuwerfen. Hierin ist Wien einzig, man gebe ihm nur zu singen, und es schmettert lustig wie aus einer Kanarienhecke. Die Solopartien wurden zwar nicht von den bekannten ersten Notabilitäten der Stadt vertreten, doch hinreichend gut; einzelne, wie der Baß, sogar ausgezeichnet[375]. Wie ich schon geschrieben, geschah die Aufführung auf Veranlassung der Gesellschaft der Musikfreunde, dieses höchst ehrenwerten Vereins, der in neuerer Zeit ein sehr frisches Leben entwickelt. Besondere Erwähnung verdiente wohl auch Hr. Dr. Edler von Sonnleithner, durch dessen rastlose Bemühungen zumal die Aufführung gelang; denn man glaubt kaum, was hier dazu gehört, ein Orchester von 100 Köpfen zusammenzubringen, während übrigens bei mehr Zusammenhaltung und Beherrschung der Kräfte leicht 1000 und mehr ins Feld gestellt werden könnten. Ehre also allen denen, die dies Werk, diesen Juwel der Gegenwart, ihrer und des Werkes würdig, mit so großer Lust und Liebe den hiesigen zahlreichen und echten Kunstmenschen zur Schau gestellt. Die Frucht, auch für die Masse, wird nicht ausbleiben und das „Wachet auf" in mancher Seele widerhallen. Schon spricht man auch von einer zweiten und dritten Aufführung. —

68. Sonaten für das Klavier.

Es ist lange her, daß wir über die Leistungen im Sonatenfach geschwiegen. Von außerordentlichen haben wir auch heute nicht zu berichten. Immerhin erfreut es, im bunten Gewirr der Mode- und Zerrbilder auch einmal einigen jener ehrenfesten Gesichter zu begegnen, wie sie, sonst an der Tagesordnung, jetzt zu den Ausnahmen gehören. Sonderbar, daß es einmal meist Unbekanntere sind, die Sonaten schreiben, sodann, daß gerade die älteren noch unter uns lebenden Komponisten, die in der Sonatenblütezeit aufgewachsen, und von denen

als die bedeutendsten freilich nur Cramer und Moscheles zu nennen wären, diese Gattung am wenigsten gepflegt[376]. Was die ersteren, meist junge Künstler, zum Schreiben anregt, ist leicht zu erraten; es gibt keine würdigere Form, durch die sie sich bei der höheren Kritik einführen und gefällig machen könnten; die meisten Sonaten dieser Art sind daher auch nur als eine Art Spezimina, als Formstudien zu betrachten; aus innerm starken Drang werden sie schwerlich geboren. Schreiben aber die älteren Komponisten keine mehr, so müssen sie ebenfalls ihre Gründe dazu haben, die zu erraten wir jedem überlassen.

Auf Mozartschem Wege war es namentlich Hummel, der rüstig fortbaute, und dessen Fis-moll-Sonate allein seinen Namen überleben würde; auf Beethovenschem aber vor allen Franz Schubert, der neues Terrain suchte und gewann. Ries arbeitete zu schnell. Berger gab einzelnes Vorzügliche, ohne durchzudringen, ebenso Onslow; am feurigsten und schnellsten wirkte K. M. von Weber, der sich eigenen Stil gegründet, namentlich auf ihm bauen mehrere der Jüngeren weiter. So stand es vor zehn Jahren um die Sonate, so steht es noch jetzt. Einzelne schöne Erscheinungen dieser Gattung werden sicherlich hier und da zum Vorschein kommen und sind es schon; im übrigen aber, scheint es, hat die Form ihren Lebenskreis durchlaufen, und dies ist ja in der Ordnung der Dinge, und wir sollen nicht jahrhundertelang dasselbe wiederholen und auch auf Neues bedacht sein. Also schreibe man Sonaten oder Phantasien (was liegt am Namen!), nur vergesse man dabei die Musik nicht, und das andere erfleht von eurem guten Genius.

Von Sonaten noch wenig bekannter Komponisten liegen eine von J. K. Kelbe[377], drei von F. E. Wilsing und eine von W. E. Scholz vor mir.

Die von Wilsing sind dem verstorbenen trefflichen L. Berger zugeeignet, der, vielleicht des Komponisten Meister, überhaupt nicht ohne Einfluß auf sein Werk gewesen zu sein scheint. Die Sonaten haben schöne Vorzüge und verdienen all das Lob, wie man es jungen strebsamen Musikern aufmunternd so gern zuspricht. Strebe der Komponist nun weiter und wage auch einmal einen kühneren Anlauf. Die Sonaten gehen nicht weit über die Prosa eines stillen Studierstübchens hinaus: ich seh' den Komponisten ordentlich sitzen und schreiben und heimlich hin und wieder an eine kleine Unsterblichkeit denken; nun nehme er auch größere Eindrücke in sich auf, sei es durch Studien in Bach und Beethoven, durch anregende Lektüre, durch öfteren Hinausblick in die

reiche Schöpfung. Sicherlich wird er noch Bedeutenderes leisten, wie mir aus seinem Werk auch Sinn für höhere Instrumentalmusik hervorzugehen scheint. In der Einfachheit geh' er aber nicht weiter, beschränke und beschneide sich nicht zuviel; es ist oft gar zu nackt, was er hinstellt. Doch soll das nur eine Warnung sein, kein Vorwurf. Des Komponisten gesunder Sinn wird ihn das Ziel nicht zuweit suchen lassen*[378].

Entschiedener, energischer tritt der Komponist der letztangeführten Sonate auf; seine Gabe ist dankenswert. Strengste Kritik fände freilich auch an ihr auszusetzen, und erlaubte es der Raum, so wäre gerade diese von einem edlen Streben zeugende Sonate einer solchen würdig. Schritt vor Schritt wollten wir dann dem in ihr waltenden Geiste folgen, sehen, wo er auf schöner Spur war, wo er auf Abwege geriet, wo er sie vermied. Solche Art der Kritik kann wohl dem Komponisten angenehm und nützlich werden; aber fordern darf sie niemand von einem Blatt, wo im schmalen Raum von allen bedeutenden Erscheinungen Rechenschaft gegeben werden soll.

Die Sonate weist direkt auf K. M. v. Weber; wer kennt sie nicht, Webers schwärmerische, oft kränklich reizende Sonatendichtungen! Aber es ist keine schwächliche Abhängigkeit, in der der neuere Komponist zum Meister steht, sondern nur ein Streben nach derselben Wirkung, freilich von nicht zu großen Kräften unterstützt. Empfindung, oft feurige, spricht fast überall aus dieser Sonate; so schön aussingende Stellen, wie gleich die erste Kantilene im ersten Satz, kommen zu selten vor, als daß wir sie nicht mit Freuden aufmerken sollten; ebenso glücklich geschieht der Hauptrückgang in der Mitte des Satzes, die Stelle, die immer und ewig das Merkmal gewonnener Herrschaft über die Form bleiben wird. Andere Stellen desselben Satzes, wo mir die Bewegung unterbrochen scheint (zum erstenmal S. 5 zu Anfang), wollen mir weniger zusagen, ebenso das plötzliche D-moll (S. 9), um nach F zu kommen, das leicht vermieden werden konnte. Auch den Schluß wünschte ich schwerer. Das Adagio entspricht dem Ton im ersten Satz, steht aber an Wirkung nach; es fehlt ihm ein besonders nachdrücklicher Gedanke, wie ihn die Meister der Kunst oft noch zum Schluß hinsetzen, etwas, was uns noch auf den Weg zu denken gibt; wir sind fertig, und der Komponist war es auch. Am wenigsten geglückt scheint mir das Scherzo,

* Er hat es gefunden. Ein »De profundis« für vierfachen Chor mit Orchester, in diesem Jahre erschienen, gehört zu den größten und gewaltigsten Meisterwerken, die unsere Zeit hervorgebracht. (Zusatz von 1853).

wie denn das Lyrische im Komponisten überwiegend ist. Im letzten Satz treffen wir auf ein sehr anziehendes, lebenvolles Mittelthema; aus den Noten der Introduktion hätte sich aber in guter Stunde noch mehr herausbringen lassen. Endlich wünschten wir auch diesem Satz einen gewichtigern Schluß. Alles zusammengenommen, der Komponist hat offenbar Talent, Schule, Bildung, höheres Streben; bilden sich so die Kräfte in schönem Verein immer mehr, so haben wir noch Tüchtiges von ihm zu hoffen. —

Von Sonaten bekannterer Musiker haben wir eine zu vier Händen von Heinrich Dorn* in Riga und eine von Mendelssohn-Bartholdy** für Pianoforte und Violoncell zu nennen. So ernst, ja fast Spohrisch weich sich die erste ankündigt, so kann sie im weitern Verlauf doch den spöttischen Zug, den wir schon öfters an Dorns Kompositionen bemerkten, auf keine Weise verheimlichen; Damen und Rezensenten die feinsten Schmeicheleien zu sagen und inwendig zu blitzen und zu donnern, wer weiß, ob das jemand in der Musik so gut wiederzugeben vermag als unser verehrter Komponist. Vielleicht ist dem Standpunkte, von dem seine interessanten Werke zu beurteilen, auch noch von tieferer Seite beizukommen. Bereits in reiferen Jahren und sonst vielseitig gebildet, auch übrigens mit den literarischen und künstlerischen Richtungen des Tages vertraut, widmete er sich der Musik gerade in jener schlaffen Periode 1820—1830, wo die eine Hälfte der musikalischen Welt noch über Beethoven nachsann, während die andere in den Tag hineinlebte, wo nur der einzige Deutsche K. M. von Weber dem eindringenden lockern Italiener Rossini mit Mühe das Gleichgewicht hielt. Am Klavier fing damals Czerny aus Wien seine kleine pfeifende Stimme zu erheben an, in Mitteldeutschland ahmte man Weber'n nach; nur in Berlin war der guten Musik ein eisenfester Lehrstuhl gegründet durch den alten Zelter, dem zur Seite, obwohl mit andern Tendenzen, auch Bernhard Klein und Ludwig Berger auf die Jugend wirkten. Einen Sprößling jener Zeit sehen wir in Dorn, neben dem sich fast gleichzeitig auch Mendelssohn entwickelte, in späterer Zeit alle seine Mitschüler überflügelnd. Die Wege dieser beiden talentvollsten jener Schule trennten sich aber bald deutlich genug. Mendelssohn, in glücklichen Lebensverhältnissen lebend, konnte sich ruhig ausbrausen und aufklären, während Dorn, frühzeitig in die praktische Karriere geworfen, doch auch dem Publikum

* Große Sonate. Werk 29.

** Sonate für Pianoforte und Violoncello. Werk 45.

Proben seiner Kunst vorlegen sollte. So sehen wir bald Opern von ihm aufgeführt, soviel mir erinnerlich, sämtlich von großen Anlagen und Fertigkeiten zeugend. Aber das Publikum vermochte er dennoch nicht zu gewinnen, und je mehr er dies durch starke und rauschende Mittel zu erreichen strebte, je mehr, scheint es, entfernte er sich von sich selbst, und hier mag durch Vergleichung seiner immerhin bedeutenden Leistungen mit der leichten italienischen Ware, über die die Welt Wunderdinge schrie, eine Mißstimmung in seinem Innern eingetreten sein; von hier an zeigt sich auch der satirische Zug in seiner Musik. Was man gelernt, was man weiß, kann uns niemand nehmen; aber daß wir mit Freude, mit Glück arbeiten, dazu müssen die gütigen Götter ihren Beistand verleihen. Wäre Dorn damals der zerstreuenden und gefährlichen Theaterkarriere vielleicht entzogen worden (er war Musikdirektor) und hätte sich pflegen und abwarten können, wer weiß, was er der deutschen Oper für ein Helfer geworden. Begnügen wir uns indes mit dem, was er uns gegeben; es bleibt noch viel Denkwürdiges übrig. Namentlich hat er ausgezeichnete Lieder der verschiedensten Art geschrieben, wie sie dem deutschen Namen nur zur Ehre gereichen können; auch von seinen Klaviersachen findet man in der Zeitschrift das Bedeutendste besprochen. Eines seiner umfangreichsten Klavierstücke ist die erwähnte Sonate. Man findet viel in ihr; ja es hätte sich bei Beseitigung einzelner Stellen leicht eine Sinfonie aus ihr bilden lassen können. Man findet in ihr Zartes und Kühnes, Einfaches und Kunstreiches, die Kontraste auch mit geübter Hand zu schöner Form verschmolzen, alles aber mit jenem ironischen Lächeln begleitet, das uns im Augenblick, wo wir uns ihm hingaben, wieder eiskalt überschüttet, und das ist's, was die wenigsten an der Sonate verstehen werden, am wenigsten die liebenswürdigen Leserinnen, die ruhig fortgeschaukelt sein wollen ohne satirische Störung. Jedenfalls sehe man sich die Sonate allerorten an: wer ihre geheimere Bedeutung nicht versteht, wird, wenn er sich auch bloß ans rein Musikalische hält, noch genug Ergötzliches in ihr finden, wie namentlich das Scherzo zum Lächeln zwingt und ebenso das oft widerspenstige Finale, wo ich mir auch das Durchkreuzen der Hände im besten Sinne zu erklären getraue. Schließlich aber die Bitte, der Komponist möchte uns bald eine Sinfonie geben; es würden diese Zeilen dann ihren Zweck erreicht haben.

Betrachten wir nun Mendelssohns Werk einen Augenblick! Auch ihm spielt ein Lächeln um den Mund, aber es ist das der Freude an seiner Kunst, des ruhigen Selbstgenügens im engen Kreise; ein wohl-

tuender Anblick, dieser innere Wohlstand, dieser Frieden, diese Seelengrazie überall! Die Sonate ist eine seiner letzten Arbeiten; vermöcht' ich doch, ohne kleinlich gescholten zu werden, den Unterschied zwischen jetzt und früher in seinen Werken mit Worten anzugeben! Es scheint mir alles noch mehr Musik werden zu wollen, alles noch verfeinerter, verklärter, — wenn man es nicht falsch deuten wolle: Mozartischer. Im ersten Aufblühen seiner Jugend arbeitete er teilweise noch unter der Begeisterung Bachs und Beethovens, obwohl bereits Meister der Form und des Kunstsatzes; in den Ouvertüren lehnte er sich an fremde Dichtungen an oder schöpfte aus der Natur; und tat er es auch immer als Musiker und Dichter, so erhoben sich doch hier und da Stimmen gegen diese Richtung, wenn sie seine ausschließliche geworden. Die Sonate ist aber wiederum reinste, durch sich selbst gültigste Musik, eine Sonate so schön, klar und eigentümlich, wie sie irgend je aus großen Künstlerhänden hervorgegangen, im besondern, wenn man will, eine Sonate für feinste Familienzirkel, am besten etwa nach einigen Goetheschen oder Lord Byronschen Gedichten zu genießen. Über Form und Stil noch mehr zu sagen, schenke man der Zeitschrift; man findet alles in der Sonate besser und nachdrücklicher.

Noch liegen zwei Sonaten zweier bedeutender verstorbener Künstler vor mir, auch zweier Gegensätze, wie sie kaum schroffer zu einer und derselben Zeit geboren werden konnten, die sich wohl auch weder persönlich, noch als Musiker bei ihren Lebzeiten gekannt haben. Der eine der Musikmensch der neusten Zeit vor allen, der andere der geniale Lehrer, dessen Schüler sämtlich mit so großer Bewunderung von ihm zu erzählen wissen; der eine immer mit vollen Händen gebend, der andere jede Note auf die Goldwage legend; jener warm, sinnlich, phantasievoll, dieser trocken, oft streng, Stoiker. Wolle sie aber niemand nach diesen Sonaten beurteilen: sie gehören nicht in die erste Reihe ihrer Leistungen; immerhin gönnen sie uns einen reichen Blick in ihr Inneres; ihre Namen schließlich: Franz Schubert* und Bernhard Klein**.

* Große Sonate. Werk 143.
** Sonate zu vier Händen (aus dem Nachlaß).

69. Die Teufelsromantiker.

Wo stecken nur die Teufelsromantiker? Der alte gute Musikdirektor Mosewius in Breslau erklärt sich plötzlich als ihren entschiedensten Gegner; auch die Allgem. Musik. Zeitung wittert deren immer. Wo stecken sie aber nur? Sind es vielleicht Mendelssohn, Chopin, Bennett, Hiller, Henselt, Taubert? Was haben die alten Herren gegen diese einzuwenden? Gelten ihnen Vanhal, Pleyel, oder Herz und Hünten mehr? Hat man aber jene und andere nicht gemeint, so drücke man sich doch deutlicher aus. Spricht man endlich gar von einer „Qual und Marter dieser musikalischen Übergangsperiode", so gibt es Dankbare und Weitsichtige genug, die anderer Meinung. Man höre doch auf, alles durcheinander zu mengen und wegen dessen, was in den Kompositionen der deutsch-französischen Schule, wie in Berlioz, Liszt usw. tadelnswert erscheinen mag, das Streben der jüngern deutschen Komponisten zu verdächtigen. Behagt euch aber auch dieses nicht, so gebt uns doch selbst Werke, ihr alten Herren, — Werke, Werke[379]!

---

70. Ältere Klaviermusik.

Domenico Scarlatti. — J. Seb. Bach.

Eine Menge interessanter älterer Kompositionen liegt uns in neuen Drucken vor. Haslinger in Wien bringt uns Domenico Scarlattis Klavierwerke* in einzelnen Lieferungen schön ausgestattet. Die ersten vier enthalten 33 meist rasche Sätze, die uns ein getreues Bild von Scarlattis Schreibweise geben. Scarlatti hat viel Ausgezeichnetes, was ihn vor seinen Zeitgenossen kenntlich macht. Die sozusagen geharnischte Ordnung Bachschen Ideenganges ist in ihm nicht zu finden; er ist bei weitem gehaltloser, flüchtiger, rhapsodischer; man hat zu tun, ihm immer zu folgen, so schnell verwebt und löst er die Fäden; sein Stil ist im Verhältnis seiner Zeit kurz, gefällig und pikant. Eine so bedeutende Stelle nun seine Werke in der Literatur der Klavierkomposition einnehmen, dadurch, daß sie für ihre Zeit viel Neues enthalten, daß das Instrument in ihnen vielseitig benutzt erscheint, endlich dadurch,

---

* Sämtliche Werke für das Pianoforte. — Mit Bezeichnung des Fingersatzes von K. Czerny[380].

daß namentlich die linke Hand selbständiger auftritt, als es bis dahin geschehen, so wollen wir uns nur gestehen, daß uns auch vieles daran nicht mehr behagen kann und nicht mehr behagen soll. Wie könnte sich ein solches Tonstück mit dem eines unserer besseren Komponisten nur messen können! Wie ist die Form noch ungeschickt, die Melodie noch unausgebildet, die Modulation beschränkt! Nun gar im Vergleich zu Bach! Es ist, wie ein geistreicher Komponist[381] schon bei einer Vergleichung zwischen Emanuel und Sebastian Bach sagte, als wenn ein Zwerg unter die Riesen käme. Demungeachtet dürfen aber dem echten Klavierkünstler die Koryphäen der verschiedenen Schulen nicht unbekannt bleiben, namentlich Scarlatti nicht, der die Kunst des Klavierspiels offenbar auf eine höhere Stufe gebracht. Nur spiele man nicht zuviel hintereinander, da die Stücke sich in Bewegung und Charakter viel gleichen; sparsam aber und zur rechten Stunde hervorgeholt, werden sie ihre frische Wirkung noch jetzt auf den Hörer äußern. Die Sammlung dürfte übrigens eine ansehnliche werden und bis zu 30 Heften anschwellen. Eine ältere, jedoch nicht vollständige Ausgabe, ebenfalls in Wien erschienen, ist vergriffen und wenig sauber. Hrn. Czernys Zutat besteht in beigefügtem Fingersatz. Im Grunde wissen wir nicht, was damit bezweckt ist, ebensowenig wie mit einer Fingerbezeichnung über Bachschen Kompositionen. —

Von Sebastian Bach lacht uns mehreres an. Der schon früher in der Zeitschrift ausgesprochene Wunsch, man möchte bald an eine Gesamtausgabe seiner Werke denken, scheint wenigstens für seine Klavierkompositionen Frucht getragen zu haben. Wir müssen es der Firma C. F. Peters danken, daß sie das große Unternehmen rüstig betreibt. Den schon in der Zeitschrift erwähnten zwei ersten Teilen, die einen neuen Abdruck des »Wohltemperierten Klaviers« enthielten, sind bis jetzt zwei neue gefolgt. Der eine enthält die bekannte »Kunst der Fuge«* bis auf zwei Fugen für zwei Klaviere vollständig, und zum Schluß zwei Fugen aus dem »musikalischen Opfer«. Einer Einrichtung des Hrn. Czerny nach soll nämlich ein Heft immer aus Stücken derselben Gattung bestehen, also eines nur aus Stücken für ein Klavier, das andere aus welchen für zwei usw. Die Einteilung scheint uns aber nicht sehr tiefsinnig und überdies weder für Käufer noch für Verleger vorteilhaft, für jenen nicht, da er etwas Lückenhaftes bekommt, für diesen nicht,

* »L'art de la Fugue etc.« (Oeuvres complets. Livr. 3.)

weil er eben deshalb nur wenig einzelne Hefte absetzen wird. Im übrigen verdient die Ausgabe des sorgfältigen Stiches und der guten Korrektur halber vollkommenste Empfehlung. Fehler bleiben leider immer stehen. Was nun den Inhalt der »Kunst der Fuge« anlangt, so ist bekannt, daß sie aus einer Reihe Fugen, auch einigen Kanons über ein und dasselbe Thema besteht. Das Thema selbst scheint für vielseitige Verarbeitung nicht geschickt und namentlich in sich selber keine Engführungen zu enthalten; Bach benutzte es daher auf andere Weise zu Verkehrungen, übereinander gestellten Verengungen und Erweiterungen usw. Oft droht es fast Künstelei zu werden, was er unternimmt; so erhalten wir zwei in allen vier Stimmen zu verkehrende Fugen: eine äußerst schwierige Aufgabe, wo einem die Augen übergehen. Das Erstaunliche hat er aus dem Thema herausgebildet, und wer weiß, ob das Werk nicht mehr als erst der Anfang des Riesengebäudes war, da der göttliche Meister, wie man wissen will, darüber zu Grabe gegangen; es hat mich die letzte Fuge, die unvollendet, unvermutet abbricht, immer ergreifen wollen; es ist, als wär' er, der immer schaffende Riese, mitten in seiner Arbeit gestorben.

Der vierte Teil dieser neuen Ausgabe bringt eine Sammlung* einzelner kostbarer Stücke, darunter sechs bis jetzt ungedruckte, die die Verlagshandlung, wie wir vermuten, der Güte des Hrn. F. Hauser zu verdanken hat. Nr. 12—18 sind dem E-moll-Hefte der unter dem Titel »Exercices« schon früherhin bei Peters erschienenen »Suiten« entlehnt. Von besonderem Interesse, den gemütlichen Meister ganz bezeichnend, ist das Stück Nr. 10 »Auf die Entfernung eines sehr teuren Bruders« mit verschiedenen Überschriften, wie z. B. »Abschied der Freunde, da es nun einmal nicht anders sein kann«. Die andern der ungedruckten mitgeteilten Stücke sind sehr bedeutend und scheinen mir ganz echt.

Wir wünschen dem Unternehmen raschen Fortgang. Ein reichlicher Gewinn kann nicht ausbleiben. Bachs Werke sind ein Kapital für alle Zeiten. Sicher im Sinne der Verlagshandlung sprechen wir hier die Bitte aus, daß alle, die im Besitz von noch ungedruckten Bachianis sind, durch Zusendung an die Verlagshandlung dem Nationalunternehmen förderlich sein möchten. Noch manches mag hier und da vergraben liegen. Vielleicht, daß sich ein Verleger auch zu einer gleichförmigen Ausgabe der Gesang- und Kirchenkompositionen von Bach entschließt,

---

* Compositions pour le Piano etc. (Oeuvres complets. Livr. IV.)

damit wir endlich eine Übersicht über diese Schätze bekommen, wie sie kein Volk der Erde aufzuweisen.

Einen Anfang mit Herausgabe der Klavierkonzerte* von Bach hat Hr. Kistner mit dem hochberühmten in D-moll gemacht; es ist dasselbe, das Mendelssohn vor einigen Jahren in Leipzig öffentlich hören ließ, zum großen Entzücken der einzelnen, an dem jedoch die Masse keinen Teil zu nehmen schien. Das Konzert ist der größten Meisterstücke eines, namentlich der Schluß des ersten Satzes von einem Schwung, wie er etwa Beethoven zum Schluß des ersten der D-moll-Sinfonie geglückt. Es bleibt wahr, was Zelter gesagt: „Dieser Leipziger Kantor ist eine unbegreifliche Erscheinung der Gottheit[382].“

Am herrlichsten, am kühnsten, in seinem Urelemente erscheint er aber nun ein für allemal an seiner Orgel. Hier kennt er weder Maß noch Ziel und arbeitet auf Jahrhunderte hinaus. Wir haben hier einer neuen Ausgabe von 6 früher bei Riedl in Wien schon erschienenen Präludien und Fugen zu erwähnen, die Haslinger neu aufgelegt**. Den Organisten werden sie bekannt sein: Nr. IV ist das wundervolle Präludium in C-moll.

Außer in Deutschland wird nur noch in England für Verbreitung Bachscher Werke etwas getan[383]; es lagen uns neulich mehre bei Coventry und Hollier sehr gut gedruckte Hefte vor, die wir der Beachtung deutscher Verlagshandlungen zur Vergleichnahme empfehlen. In Deutschland ist es wohl Hr. Hauser, der die vollständigste Sammlung von Bachs Werken aufzuweisen. Seit lange beschäftigt er sich mit Ordnung eines systematischen Kataloges sämtlicher gedruckter wie ihm bekannter in Manuskript vorhandener Werke. Der immer wachsenden Zahl der Verehrer Bachs würde es gewiß willkommen sein, wenn der Katalog veröffentlicht würde[384].

* Concerto per il Cembalo etc. Partitura Nr. 1. — Es mögen, mit Einschluß von einigen für zwei und drei Klaviere, etwa 12 vorhanden sein. Hr. Hauser besitzt sie sämtlich.
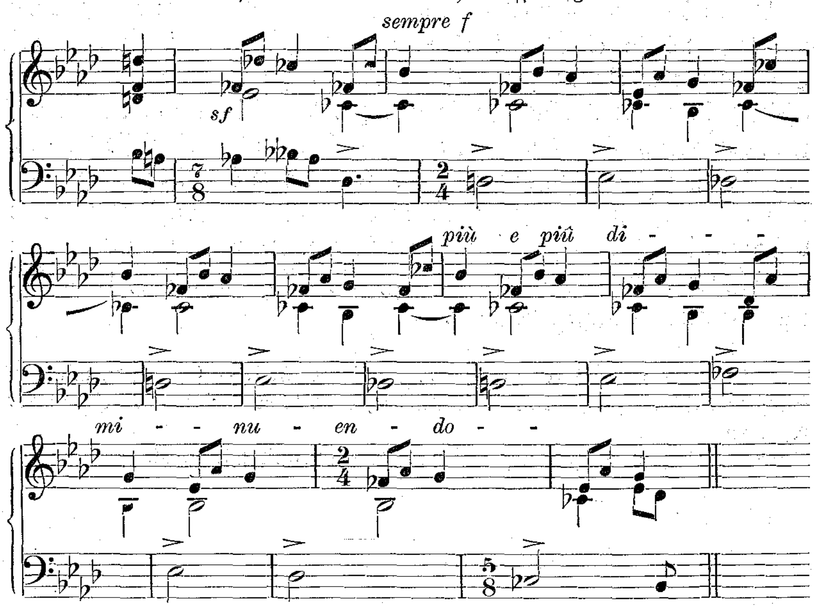
** Präludien und Fugen für Orgel oder Pianoforte mit Pedal.

71. Phantasien, Kapricen usw. für Pianoforte.

Michael Bergson, 4 Mazurken.

Werk 1.

Die vorliegenden Mazurken hat Chopin auf dem Gewissen. Wir wollen sie nicht hart anlassen; sie verraten eine echt nationale Physiognomie, viel Liebe zu Chopin, zur Musik, überhaupt viel Jugend. Dennoch hätten sie nimmermehr gedruckt werden sollen. Der Schüler spukt zu deutlich darin. Gewiß wird den Komponisten der Druck später einmal gereuen, obwohl junge Ruhmdürstige uns im Innern dies niemals zugeben mögen. Von manchen Dingen ist Chopin in neuerer Zeit ja selbst zurückgekommen. Nun aber kommen die Nachahmer, wie immer, erst einige Jahre hinterdrein, und wir müssen nun die uns schon veralteten wunderlichen Chopin-Schnörkeleien, so reizend sie oft am Original, noch einmal anhören, sollen's gar als etwas Neues hinnehmen. Aber wir wissen so gut wie die Komponisten selbst, was sie übrigens mit bester Absicht gestohlen, und was dann noch übrigbleibt. Was unser junger Pole nach solchem Debut noch leisten wird, ist nicht zu bestimmen. Vor allem werde er älter; dann wird er auch Tiefsinnigkeiten wie:



u. a. nicht mehr hinschreiben können. Die Stelle ist übrigens die tollste in den Mazurken, und das andere wirklich besser.

Valentin Alkan, 6 charakteristische Stücke.

Der Komponist gehört zu den Ultras der französischen Romantiker und kopiert Berlioz auf dem Pianoforte. Seine vorletzte Schöpfung (Etüden) fuhren wir seinerzeit etwas stark an; sie ist uns noch jetzt in der Erinnerung fürchterlich. Die 6 Charakterstücke sind sanfterer Sitte im ganzen und sagen uns viel mehr zu. Was man schon in keinem französischen Wörterbuch findet, das Gemüt, fehlt auch den französischen Kompositionen, wie eben auch der vorliegenden. Dagegen treffen wir auf eine Persiflage der Opernmusik in Nr. 6 (»L'Opéra«), wie sie kaum besser gemacht werden kann. Auch die »Winternacht« ist charakteristisch, ein schneidender Frost weht daraus. Den Gegensatz, die »Frühlingsnacht«, erwarteten wir wärmer und duftiger, indes klingt sie artig genug. Das Stück »La Pâque« wünschten wir als etwas platt ganz aus der Sammlung entfernt; das mit »Les Moissonneurs« überschriebene wirkt dagegen frisch und lieblich, wie Landluft nach Stadtluft. Die »Serenade« hebt sich gleichfalls nicht über ihren Standpunkt und wird daher gefallen. Vortragsbezeichnungen fehlen fast gänzlich. Es hat viel für und gegen sich. Im übrigen mag der Komponist ein interessanter Spieler sein und sich wohl auf die seltneren Effekte des Instruments verstehen. Als Komponisten würden ihn nur strengste Studien vorwärts bringen können. Er verfällt sonst immer mehr ins Äußerliche.

Heinrich Cramer,

Phantasie mit Variationen über Mozartische Themas. Werk 7. — »Romantische Ideen«. Werk 10.
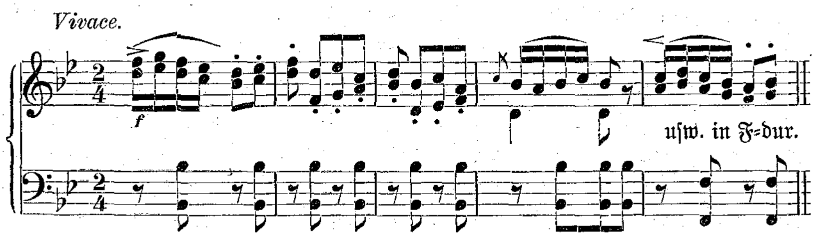
An der Phantasie ist nichts zu verwundern, als daß sie vom Komponisten festgehalten und aufgeschrieben wurde; sie gleicht ganz einer jener Improvisationen, wie wir sie von jungen Klavierspielern in geselligen Zirkeln oft anhören müssen. Kömmt noch die Zeit einmal, — die wohl namentlich von den Verlegern verwünscht werden möchte, weil jeder Spieler da zugleich sein eigener Drucker und Verleger würde, — die Zeit nämlich, wo am Instrument angebrachte Kopiermaschinen das Gespielte heimlich nachschrieben, so werden solche Phantasien zu Millionen auftauchen. Der Beisatz „über Mozartische Themas" bestach mich zwar von vornherein, und hoffte ich auf künstlerische Verknüpfung; es erhebt sich aber nichts über das Mittelmäßige, und der Komponist hat es sich gar zu leicht gemacht. Die »romantischen Ideen« haben ein höheres

Ziel. »Empfindungen nach einem Ball« — »Sympathetische Klänge« — und »Grüße an die Heimat« sind sie überschrieben. Eine leicht verbindende und abschließende Hand macht sich auch in ihnen bemerkbar, auch gute Kenntnis des Instruments. Romantisches ist aber wenig darin. Der Komponist scheint jung und nicht ohne Talent; mög' er beides nützen.

Joh. Friedr. Kittl, 6 Idyllen.

Werk 1.

Ein späteres Idyllenheft desselben Komponisten haben wir bereits früher in der Zeitschrift erwähnt. Schon damals stießen wir uns an der Bezeichnung „Idylle", die immer auf Ländliches, Hirtenmäßiges usw. vorbereitet; wie dort ist aber auch hier das Wort im weitesten griechischen Sinne als „Bildchen" genommen, und die Nummern könnten ebensogut Impromptus oder anders heißen. Auf eine richtige Benennung seiner Kinder hat aber der Musiker ebenso zu sehen wie jeder andere Künstler; eine falsche kann bei aller Güte der Musik sogar verstimmen, eine treffende aber die Freude am Verständnis um vieles erhöhen. Tomaschek in Prag brachte zuerst „Idyllen", in denen auch, irr' ich nicht, der ländliche Ton vorwaltet. Hr. Kittl hat bei Tomaschek gelernt; vielleicht glaubte er seinen Lehrer durch Wiederaufnahme des Titels zu erfreuen, was sich in dieser Hinsicht nur loben läßt. Wie die Hauptüberschrift, so trifft auch die Überschriften der einzelnen Nummern der Vorwurf, daß sie zum Inhalt der Musik nur wenig passen oder ihn zu hoch angeben. Man sehe gleich das erste beste:



Wer denkt da an eine »Amour exaucé«, wie es der Komponist betitelt, da es ebensogut und besser Trinklied, Tanzlied oder Hopser heißen könnte. Dasselbe gilt von den meisten der andern Stücke. Die Überschriften aber weggedacht, enthält dies erste Werk Vorzüge, wie man sie in ersten gern sieht und selten erhält: außer dem Streben nach Einfachheit und Natürlichkeit eine korrekte und gesunde Harmonie, überhaupt einen deutschen gründlichen Sinn, an den Italien und Frankreich ihre Ver-

führungskünste vergeblich verschwenden würden. Ein eigenes Unglück verfolgt aber den Komponisten oft zum Schluß der Teile; es fehlt nämlich häufig etwas im Rhythmus oder scheint etwas zu viel, so in Nr. 2 zwei Takte vor dem Fine, in Nr. 3 ebenso, in Nr. 4 ebenso usw. Der Komponist wird nicht zur rechten Zeit fertig. Wohl treffen wir manchmal in Meisterwerken auf scheinbar gestörte Rhythmen (die sich aber zur Sekunde wieder ausgleichen), und der Kühnheit verzeihen wir wohl gar den Sprung, wie denn das Genie immerhin neben Abgründen läuft mit Gemsensicherheit; anders aber ist es hier, und gesteigerte Übung wird dem jüngern Talent den Schritt stärken und es die Ziele in immer kürzeren Räumen erreichen lassen.

Friedrich Burgmüller, Phantasie an seinen Freund Liszt. (»Rêveries fantastiques«).

Werk 41.

Wo der Name Liszt steht, sieht man gleich auf Riesenarbeit auf. Dies ist indes hier nicht der Fall, obwohl der Verfasser, der bisher meist nur Leichtes, Dilettantenkost und Arrangiertes geliefert, über seine gewöhnliche Sphäre hinausgegriffen und wirklich auch Bedeutenderes geleistet. Das Stück hat einen leichten glücklichen Fluß und namentlich einen sehr wirkungsvollen Mittelgedanken in der Tenorstimme; der Anfang erinnert sehr an den zur »Euryanthen«-Ouvertüre, wie das Ganze an Webers feuersprühende Allegrosätze. Möge der Verfasser sich ganz wieder zur Originalkomposition hinwenden; zum Arrangieren bleibt noch immer Zeit. Ob er übrigens ein Verwandter des Norbert Burgmüller, des früh gestorbenen geweihten jungen Sängers, wissen wir nicht; die Namen sind sich gleich, möcht' es auch das Streben fernerhin! —

Joseph Nowakowski, 2 Polonäsen.

Werk 14.

Was neuerdings von polnischen Kompositionen aufgetaucht, läßt sich mehr oder weniger auf Chopin zurückführen. Durch ihn hat Polen Sitz und Stimme erhalten im großen musikalischen Völkerbund; politisch vernichtet, wird es vielleicht noch lange in unserer Kunst fortblühen. Auch in den obigen Polonäsen ist Chopins Einfluß zu spüren, nirgends aber, daß man dem unbekannteren Namen einen Vorwurf daraus machen könnte. Der ersten Polonäse wünschte ich nichts als eine ähnliche zweite;

während diese fast nur aus Putz und Flitter, obwohl goldenem rauschenden, zusammengesetzt ist, weht uns aus jener ein sanfter melancholischer Charakter entgegen, ein sich leise verhüllender Schmerz, dessen Anblick sogar noch inniger zu rühren vermag als Chopins offener blutender; sie sagt mir fast durchgängig zu. Eine einzige unreinliche Harmonie fiel mir auf; Aufmerksame werden sie leicht finden auf Seite 7. Dies einzige kleine Stück macht uns den Komponisten lieb und wert.

Jacques Schmitt,

Phantasie. Werk 268. — »Die Fuchsjagd«; Phantasie. Werk 280.

Des Komponisten freundliches Talent spricht sich auch in diesen Stücken aus; Jacques Schmitt bleibt Jacques Schmitt, für Schriftsteller ein wenig einträglicher Komponist, da man zuletzt nicht mehr weiß, was über ihn sagen. Frappieren kann einen in der Phantasie höchstens die erste Seite, die wie eine Violoncellstimme aussieht mit ihrem einzigen System; später tritt aber die rechte Hand hinzu, und dann geht es in heiteren gewöhnlichen Melodien auf und nieder. Loben muß man, wie immer, das Spielgerechte seiner Schreibart; die Finger können kaum fehlen im Fingersatz. Die »Fuchsjagd« teilt dieselben Vorzüge. Méhul mit seinen Treibvorschlägen kömmt noch in allen Jagdstücken zum Vorschein, auch hier. Daß wir keine besondere Beschreibung der Jagd zwischen den Linien lesen müssen, ist ebenfalls gut; man errät auch ohnedem alles. Eine Gemsen- oder Löwenjagd vermissen wir noch in den Katalogen. Wir bitten darum. Nicht immer Wildpret! —

Sigism. Thalberg,

Notturno. Werk 28. — Andante. Werk 32. — Phantasie über Themas aus Rossinis »Moses«. Werk 33.

Th. Döhler,

Notturno. Werk 24.

J. Rosenhain,

4 Romanzen. Werk 14. — Romanze (Morceau de Salon). Werk 15.

Am schlimmsten aber ist jenen Leuten von Welt beizukommen, die uns durch Höflichkeit gleich von vornherein zur Höflichkeit zu zwingen wissen, die uns einen etwaigen Tadel mit einer Verbeugung von den Lippen wegnehmen, ja die uns entschlüpfen, wenn wir es versuchen, ihnen tiefer auf den Grund zu gehen. Wie sie im Leben, an den Höfen,

in den Salons gelten und feststehen, so sind sie auch nicht aus der Kunst wegzubannen. Sind sie vollends, wie Thalberg, durch Geburt schon der Aristokratie oder, wie Döhler, der Diplomatie verwandt, so werden sie um so früher durchdringen, sich Namen machen, und des Lobpreisens ist dann überall kein Ende. Freilich in einzelnen Minuten, namentlich späterer Jahre, wo der Weihrauch nicht mehr wirken will, wo auch die Leiber an Geschmeidigkeit verlieren, mag selbst diese vom Geschick Begünstigten manchmal ein Sehnen nach dem Bessern überfallen, oft auch vielleicht Reue über die rasch verflogene Jugend. Ein höheres Streben will dann wieder die Flügel rühren, ein neuer Mut sie heben; sie wollen nachholen, was sie versäumt, und wieder gutmachen. Oft gelingt es, oft ist es zu spät. In solcher Sehnsucht nach der echten Heimat der Kunst, die nun einmal in den Salons der Großen und Reichen nicht zu finden ist, mag denn vielleicht auch jenes oben zuerst aufgeführte Notturno entstanden sein; öfter regt sich wohl auch in ihm der Eitelkeitsgeist: immerhin zeugt aber das Ganze von einer edleren Regung, als man sonst an den Salonvirtuosen kennt; es ist eines der besten Stücke von Thalberg.

Einer Komposition auf den Grund zu kommen, entkleide man sie vorher allen Schmuckes. Dann erst zeigt sich, ob sie wirklich schön geformt, dann erst, was Natur ist, was die Kunst dazu tat. Und bleibt dann noch ein schöner Gesang übrig, trägt ihn auch eine gesunde, edle Harmonie, so hat der Komponist gewonnen und verdient unseren Beifall. Diese Forderung scheint so einfach, und wie selten wird ihr doch Genüge geleistet! Das Notturno nun, seiner äußeren zufälligen Reize entkleidet und auf seine Grundzüge zurückgeführt, wird auch dann noch aufs gefälligste wirken. Werden auch an einzelnen Stellen die Melodiefäden lockerer, so zerreißen sie doch nicht geradezu, wie es den meisten geschieht, wenn Phantasie und Empfindung ausgehen wollen, — und diese natürliche melodische Haltung macht uns das Stück, das auch interessante Zwischenpartien enthält, vor vielen andern Thalbergschen lieb, und wird es auch andern, namentlich Damen.

Weniger geglückt ist ihm das Andante; die Hauptmelodie scheint mir trocken und seelenlos, es ist eine Melodie, wie sie sich die Finger zusammensetzen auf dem Klavier nach langem vergeblichen Mühen; das Herz hat keinen Teil daran. Das Stück scheint zu verschiedenen Zeiten entstanden, umgeändert, aufgefrischt, und ist doch nicht fertig worden. Dazu spielt es sich schwer und entschädigt für die angewandte

Mühe wohl kaum; ich zweifle, ob dies Andante den Virtuosen, der es schrieb, überleben wird.

Die Phantasie über Themas aus »Moses« noch zu erwähnen, so ist sie bekanntlich einer der Triumphsätze Thalbergs, mit der er allerorten geschlagen, namentlich durch die auf und nieder fliegenden Arpeggien am Schluß, wo sich der Spieler zu verdoppeln scheint, das Instrument ein neues gebären möchte. Die Phantasie ist in einer glücklichen Saloninspiration geschrieben und gibt dem Virtuosen alle Mittel und Waffen in die Hand, sich sein Publikum zu erobern, wozu beispielsweise gehören: ein fesselnder, zum Aufhorchen spannender Anfang, Virtuosenkraftstellen, anmutige italienische Melodien, reizende Zwischensätze und sanftere Ausruhplätze — und nun ein Schluß wie eben in besagter Phantasie. Steht dann der Maestro vom Piano auf, so will sich das Publikum kaum zufrieden geben und ladet ihn schreiend noch einmal zum Niedersetzen ein: — dieselbe stürmische Wirkung. Wer sähe nicht gern ein enthusiasmiertes Publikum, und dann hat die Phantasie auch wirklich wertvollere Stellen, denen wohl auch der Kenner minutenlang mit Vergnügen zulauscht. Schon die Steigerung verrät den Gewandten und Erfahrenen, und das einzelne, wie gesagt, wäre eines größeren Kunstganzen würdig. Lasse man also auch solche Stücke gelten als das, was sie sind, und endlich, vergleicht man einen solchen Konzertsatz mit welchen aus frühern Zeiten, die auf gleiche Wirkung berechnet waren, so können wir uns noch immer Glück wünschen, daß auch in der Salonmusik an die Stelle gänzlicher Unfruchtbarkeit und Inhaltlosigkeit, wie sie sich z. B. in Gelinek, später in Czerny zeigt, ein Ideenvolleres, mehr künstlerisch Kombinierendes getreten ist, und in dieser besseren Art der Salonmusik mag denn auch Thalberg als Matador betrachtet werden.

Wir fügten oben noch ein Notturno von Döhler bei, weil dieser Virtuos auf ziemlich gleiche Erfolge hinzielt als Thalberg. Sein Notturno ist keines, wie es wohl ehedem der Troubadour seiner Dame brachte, nachdem er mit Lebensgefahr über Hecken und Mauern gesetzt, sondern eine Salonliebeserklärung, süß und kalt wie das Eis, was dazu verschluckt wird. Daß es aus Des-dur geht, war vorauszusehen; es ist mit einem Worte charmant, allerliebst.

Auch Hrn. Rosenhain treffen wir seit kurzem öfter, als uns lieb ist, in den Salons. Vielleicht gefällt er sich selbst nicht darin, und wie fehlt auch seinen galanten Versuchen nötiger feinster Schnitt und über-

haupt das vornehme Nichtssagende, mit dem sich in höheren Zirkeln zu bewegen! Aber trotzdem haben weder die vier Romanzen, noch die einzelne Romanze etwas zu bedeuten und scheinen mir unglückliche Vermehrungen der Salonmusik. Vom guten Musiker, den wir sonst in R. schätzen zu müssen glaubten, spürt man höchstens nur in der letzten Romanze in As, und auch wieder nicht, da sie nicht einmal schön gerundet. Ist das aber die Bildung, die Paris und London geben, so bleibt lieber fein zu Hause, deutsche Musiker, oder haltet euch dort wenigstens von jenen Kompositionssudelküchen entfernt, wo der Lorbeer zu nichts gebraucht wird, als abgestandene Gerichte damit zu würzen. Ein Künstler wie R. sollte sich nicht zu solchen Arbeiten hergeben; es fehlt ihm sogar, wie wir glauben, das Talent zum offenbar Schlechten, das indes, wie die Beispiele lehren, jene Großstädte in bewundernswürdiger Schnelligkeit auszubilden wissen, hat der Künstler nicht acht auf sich.

K. Schwenke,
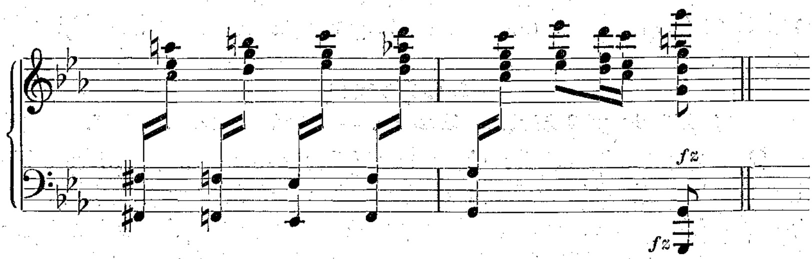
3 Märsche zu 4 Händen. Werk 50. — »Amüsement«. Werk 55.

Der Komponist gehört einer von jeher geachteten Musikerfamilie an. Irr' ich nicht, so versuchte auch er sein Glück längere Zeit in Paris, das sich jedoch vergebens an ihm zu glätten und verfeinern bemühte; er ist als der ehrliche handfeste Deutsche wiedergekommen, wie er gegangen ist (wir meinen's immer musikalisch), und so erblicken wir ihn namentlich im »Amüsement«, das in der Klaviermarschtonart Es-dur geschrieben ist und freilich nur wenig enthält, was nicht auch schon von andern auf dieselbe Weise gesagt worden wäre; im Grunde sind es Variationen ohne Thema, eine variierte Harmoniefolge mit wiederkehrenden Refrains. Als einen sehr Verschiedenen zeigt sich derselbe Komponist in den drei Märschen und versucht Franz Schubertschen Flug; es hat aber Gefahr mit solchen Versuchen für den, der sonst nur auf breiter sicherer Mittelstraße zu gehen gewohnt. Mit einem Worte, es ist keine Natur in diesen Märschen, und es läßt sich vieles in der Welt nachmachen, nur nicht das Romantische. In Quinten aber, wie S. 14, Syst. 3, such' er das Romantische nicht, das gerade im reinsten, feinsten Wohllaut besteht. Macht der Meister eine Ausnahme, so wird er zu verantworten wissen, wozu dem schwächeren Talente die Gründe fehlen. Damit soll aber, wie gesagt, der Fleiß und das Streben des kenntnisvollen Komponisten, der in diesem Werke offenbar auf Höheres ausging, keineswegs verkannt sein.

Eduard Marxsen,

3 Impromptus für die linke Hand. Werk 33. — 3 Stücke (»Pièces fugitives«). Werk 31.

Je mehr die vierhändigen Stücke aus der heutigen Klavierliteratur schwinden, je mehr einhändige tauchen auf, was charakteristisch genug ist. Der Zeitschrift Ansicht über diese Kompositionsart wird als bekannt vorausgesetzt[385]. Eigene Kompositionen für diesen Zweck drucken zu lassen, — sind sie nicht, wie einige von Ludwig Berger, der ausgezeichnetsten Art, — verlohnt sich wohl kaum der Mühe. Es hat etwas Tragikomisches, fast Unnatürliches, eine einzige Hand sich abmühen zu sehen, wo ein Niederdruck der andern im Augenblick erleichtern würde; man nehme z. B. solche Takte wie



und stelle ein gescheites Kind neben das Klavier, ob es nicht ausrufen wird: „Warum nimmst du das nicht mit der andern Hand?" Wozu sich unnötig zum Invaliden machen? Doch genug! Die Impromptus haben ihre Entstehung wohl auch einer äußeren Anregung zu danken, der Bekanntschaft des Komponisten mit Hrn. Dreyschock, der eine der stärksten linken Fäuste besitzen soll, und nennen sich auch auf dem Titel als ein dem genannten Virtuosen dargebrachtes »Hommage«. Was nun mit so beschränkten Mitteln geleistet werden kann, finden wir nach Möglichkeit erfüllt, obgleich die Arbeit einen ziemlich gelegentlichen, flüchtigen Anstrich hat, namentlich die Fuge, die weit unter der bekannten einhändigen von Kalkbrenner steht, und doch war es gerade hier, wo sich der Komponist in seiner Kunst zeigen konnte. In den »Pièces fugitives« tritt sein Talent aber bei weitem entschiedener und eigentümlicher hervor; sie haben Sinn und Charakter, wenn ich mich auch mit einzelnen Wendungen, Melodienfällen usw. nicht befreunden kann. Auf mehr Adel der Melodie scheint mir der Komponist vor allem achtgeben zu müssen; auch hierin läßt sich selbst bei geringerem Besitz dieser

köstlichen Gabe noch manches durch Fleiß erreichen. Originell und trotz des widerspenstigen $^5/_8$-Rhythmus von nicht unfreundlicher Wirkung ist das letzte Stück; hier zeigt sich eine humoristische Ader, die auf reichere Schätze hinzudeuten scheint. —

Simon Sechter, 12 kontrapunktische Studien.

Werk 62.

Ein merkwürdiges Heftlein, das man bei verdecktem Titelblatt wohl für eine Reliquie aus einem früheren Jahrhundert halten könnte, wo derlei gelehrte Spielereien an der Tagesordnung waren. Neben einzelnem Barocken enthält es auch manches Sinnige und Gemütliche; zu den Stücken letzterer Art zähl' ich die über einen sich immer wiederholenden Cantus firmus gesetzten, zu denen der ersteren den in allen vier Stimmen sich nach und nach vergrößernden Kanon, der wahrhaft greulich klingt. Beethoven sagt irgendwo, daß man sich ehedem mit derlei Kalkulationen den Kopf zerbrochen habe, daß die Welt aber klüger geworden sei, und er hat in der Hauptsache recht, wie immer. Indes versuche sich der Studierende auch in solchen Aufgaben, wenn sie auch nicht mehr Wert haben als jene vor Jahrhunderten einmal gebräuchlichen Gedichte, die auf dem Papier irgendeine Figur, ein Kreuz, einen Altar u. dgl. darstellen mußten; man lernt aber dadurch sich in engen Schranken bewegen, mit kargen Mitteln auskommen müssen, und dies kommt uns dann immer auf eine oder die andere Weise wieder zugute. Je früher man sich in solchen Künsteleien Fertigkeit zu verschaffen sucht, je besser wird es sein; in älteren Jahren erworben, verleitet sie oft zu einer Überschätzung ihres Wertes, wie man denn auf alles im späteren Alter Gelernte sich das meiste einzubilden geneigt ist. — Hr. Simon Sechter ist bekanntlich einer der gründlichsten Theoretiker Wiens und ein so gewissenhafter Kontrapunktist, daß man etwa in einem Kanon kaum nachsehen möchte, ob sich die Intervalle streng folgen, da er das Gegenteil für das größte Vergehen halten würde. Quinten gar würden kaum mit einem Falkenauge zu entdecken sein; doch fiel mir namentlich im dritten Stück eine Art vermiedener Oktaven auf, die, nicht viel anders als wirkliche Oktaven klingend, sich gerade in diesem Stücke so oft wiederholen, daß man sie für absichtlich halten möchte. Man sehe selbst nach; das Heft bleibt in unserer Zeit ein artiges Kuriosum, welches das schon vom Titel erweckte Interesse in jeder Art befriedigt.

J. P. E. Hartmann, 2 charakteristische Stücke.

Werk 25.

Des schönen Strebens dieses Komponisten, eines Dänen, haben wir schon mehrmals gedacht. Diese neuerschienenen Stücke zeigen einen großen Fortschritt, namentlich im Harmonischen, weniger im Melodischen. In ihr Inneres zu dringen, möge man sie sich aber öfter und zu verschiedenen Zeiten spielen und anhören. Der Komponist sucht und gräbt tief und bringt oft Befremdliches hervor. Genauer betrachtet findet sich aber in den grotesken Verschlingungen ein Zusammenhang, wie er nur der kunstgeübteren Hand gelingt. Aus vollem Herzen zu singen, es frei herausbrausen zu lassen, kann er nicht; es wacht überall der Verstand. Hat aber der Komponist, wie es scheint, manches seinen Studien in K. M. von Weber, vielleicht auch in Mendelssohn zu verdanken, so lerne er auch von ihnen noch freier zu singen, dann wird er auch allgemeiner wirken. Sicher haben wir noch viel Treffliches von ihm zu erwarten; unter dem „wir" meine ich die Musiker. Dilettanten werden ihm wenig Geschmack abgewinnen; für diese schreibt er zu kompliziert und beziehungsvoll, Italiener und Italienisierte würden ihn gar für einen Barbaren erklären. Die Stücke sind beide gleich interessant und spielen in sehr verschiedener Sphäre. Namentlich will mir das letzte zusagen in seinem grüblerischen verlangenden Charakter, als hätte sich ihm ein holdes Phantasiebild genaht, das er nicht zu fassen vermöchte. Doch auch das erste hat seinen Wert. Die Stücke sind sehr der Rede wert.

A. Dreyschock, »Lied ohne Worte«.

Werk 4.

Der Komponist ist als Klavierspieler zu Ruf und Namen gekommen und verdient es. Als Komponist liegt er noch in der ersten Verpuppung: der Schmetterling steht noch zu erwarten. Sein »Lied ohne Worte« ist mehr eine Etüde, von freundlicher Wirkung, das Ganze aber beinahe dürftig aneinandergesetzt. Versuche in schwierigeren Kompositionsarten müßten ihn vorwärtsbringen. Auch daß er nicht vor dem Instrument schreibe, mehr aus innen heraus zu gestalten suche, möchten wir ihm raten. Es läuft noch alles zu sehr auf Figur, Effekt und Fingerwerk hinaus. Der Komponist wird dies verstehen, wenn er z. B. ein ähnliches Stück von Mendelssohn zur Hand nimmt und vergleicht, wie hier alles Leben und Seele atmet, wie kunstvoll leicht es sich zum Ganzen ab-

rundet. Mit Worten läßt sich das schwerer zeigen als am Klavier. Mehr über des jungen Künstlers Anlage und Richtung zu sagen wird erst nach einem größeren Werke möglich sein, zu dem er sich bald Kraft und Zeit sammeln wolle.

* * *

Noch liegt uns eine Menge kürzerer Musikstücke von W. Taubert, A. Henselt, W. Sterndale Bennett und Chopin, vier der bedeutendsten der jüngeren Klavierkomponisten, vor, über deren Talent, Bildung und Richtung schon öfters in diesen Blättern die Rede war, so daß wir uns kürzer fassen können im Lobe.

Von W. Taubert zuerst »Erinnerungen an Schottland«*, acht Phantasien oder Phantasiestücke, die uns in ihrer soliden, echt deutschen Präge, wie Früheres desselben Tonsetzers, ganz besonders erlabt. Die Grundzüge seines musikalischen Charakters, Derbheit und Innigkeit, oft zu einem gemütlichen Humor gepaart, finden wir auch in diesen Reisebildern wieder. Reisen sind nun zwar unter allen Künstlern wohl dem Musiker am wenigsten ersprießlich[386] zu seiner Kunst, — dem Dichter schon mehr, dem Maler am meisten; — unsere großen Komponisten haben immer still an ein und derselben Stelle gehaust, so Bach, Haydn, Beethoven, obwohl ein Blick in die Alpen oder nach Sizilien hinüber auch diesen nichts geschadet haben möchte. Einer Reise durch die schottischen Hochlande, die W. Taubert vor einigen Jahren gemacht, verdanken wir denn auch obige Schilderungen, und sind sie nicht an Ort und Stelle entstanden, so doch durch lebendiges Anschauen jener romantischen Gegenden treuer und malerischer geworden. Man empfängt in der Sammlung mehr, als man erwartet, nicht bloße An- und Nachklänge, Verwebung schottischer Melodien oder variationsmäßige Arbeit, sondern eine Reihe dem Komponisten für voll anzurechnender Musikstücke, originelle Szenen und Genrebilder, sämtlich die Phantasie auf das anmutigste fesselnd und unterhaltend. Flüchtiges Durchspielen reicht auch hier nicht hin zum Verständnis, und ist die Musik nicht schwierig oder tief, so will sie doch in ihrem besonderen Lokalton studiert sein: dann aber wird man mit Ergötzen oft und lange bei den Stücken verweilen. Auch Kurioseres, Abenteuerliches läuft mit unter, nirgends aber auf Kosten der Musik. Mit einem Worte, der Komponist hat in guter Stunde geschrieben und wirkt, was er will.

* Werk 30.

In »Sechs Minneliedern«* desselben Künstlers treffen wir ebenfalls auf viel Freundliches, wie es nur einem wirklich musikalischen Gemüt entströmen kann. Mendelssohn und seine »Lieder ohne Worte« stehen aber hier zu nahe, als daß man nicht zu Vergleichen aufgefordert werden müßte. Doch unterscheiden sich die Taubertschen, wie schon durch die Individualität des Komponisten, so durch die kleinere Form, das rein Liedermäßige; in Erfindung, Neuheit, Wert der Ausführung können sie sich freilich mit denen von Mendelssohn nicht messen. Das Heft spricht nur von Treue und Liebe. Die Mottos über den einzelnen Stücken sind wohlangebracht und aus Shakespeare, Uhland und W. Müller entlehnt. Das frischeste und edelste an Empfindung will mir das erste scheinen, so oft es auch in der melodischen Führung an Mendelssohn erinnert. Die andern stehen sämtlich gegen dieses erste zurück. In einem Stück zu vier Händen läßt sich auch mit der Geliebten schwärmen, spielt sie Klavier; »In der Dämmerung« ist es überschrieben; doch halte ich es für prosaischer. Im übrigen spricht die Musik den einfachen deutschen Spruch der ganzen Sammlung „Keine Lust ohn' treues Lieben" vollkommen aus.

An Adolph Henselt haben wir nichts zu beklagen, als daß er uns so selten Gelegenheit gibt, über ihn zu sprechen. Vielleicht, daß er uns bald aus dem Norden zurückkömmt mit größeren Beweisen seines Fleißes, wie es von seinem frischen Talent zu erwarten steht. Fünf kleinere Stücke sind in dieser Zeit erschienen: ein halbweg geübtes Auge müßte sie schon an der lieblichen Ordnung im Notengebälk als Stücke seiner Komposition erkennen; gehört, sind sie kaum fehlzuraten. Am meisten könnte man vielleicht bei einem Scherzo** [387] schwanken, das einen Orchestercharakter hat oder auch einen Mittelsatz einer Sonate gegeben hätte; es ist sehr einfach, ernst, charakteristisch. Lebendiger wirkt ein »Pensée fugitive«*** in beinahe Weberschem Charakter, den wir zu einem Sonatenschlußsatz ausgesponnen wünschten. Eine kleine Romanze† in B-moll erinnert in ihrer leisen klagenden Weise an Ähnliches von Henselt, wie er denn ein den Frauenherzen vorzüglich gefährlicher Komponist [388]. Von zwei Notturnos†† möchte ich nur das zweite so heißen, das der Komponist noch außerdem »La Fontaine« genannt — nicht ganz treffend, wie mich dünkt; als Musikstück klingt es reizend. Das erste: »Schmerz im Glück« ist mir noch aus dem Spiel des Komponisten im

* Werk 45.
** Werk 9.
*** Werk 8.
† Werk 10.
†† Werk 6.

Gedächtnis; es hinterläßt einen gemischten Eindruck, das Schwanken darin zwischen Leid und Freud' macht's; es neigt sich weder zum einen noch zum andern. Der Komponist fühlte das selbst, wie es wenigstens das französische Motto ausspricht. Noch eine Frage: Wir sind so reich an deutschen Liebessprüchen, warum so gemütlose französische? —

Sterndale Bennett hat uns in »Three Diversions« für Pianoforte zu 4 Händen* auf das innigste ergötzt. Dies sind auch kleine Formen, aber welche Feinheit im einzelnen dennoch, wie künstlerhaft das Ganze, und darin unterscheidet sich der höhere Künstler vom mittleren, daß er auch seine kleinsten Arbeiten mit Liebe und Sorgfalt behandelt, während sie der andere liederlich hinwirft und meint, das Zeug verdiene es nicht besser, und er schüttele dergleichen aus den Ärmeln. In der Tat wüßte ich außer Mendelssohn keinen der lebenden Komponisten, der mit so wenigen Aufwand so viel zu sagen, der ein Stück so anzuordnen und abzurunden, der mit einem Worte solche »Diversions« zu schreiben wüßte. Keckeres und Geistreicheres gibt es wohl, Zarteres und Netteres kaum. Eine Liebenswürdigkeit ist über die Stücke ausgegossen, die nur die rohesten Hände zuschanden machen könnten, eine Fülle der köstlichsten Anmut in den einfachsten Bewegungen, überall Poesie und Unschuld. Scheint es doch, als stünde diese ausländische seltene Wunderblume gerade jetzt in ihrer duftigsten Blüte; da eile man, sie zu betrachten. Das Ausland gibt uns ohnehin so wenig: Italien treibt nur Schmetterlingsstaub herüber, und am wundersamen Berlioz schrecken die knotigen Auswüchse. Aber jener Engländer ist unter allen Fremden der deutschen Teilnahme am würdigsten, ein geborner Künstler, wie selbst Deutschland wenige aufzuweisen. Auf seine Komposition zurückzukommen, so tut nichts leid daran, als daß es noch zweier Hände bedarf, sie zu genießen. Vielleicht ließen sich die Stücke geschickt auch für nur zwei umsetzen; das erste ist sogar in dieser Gestalt entstanden und nur arrangiert.

Bei weitem größer angelegt ist Werk 16 von Bennett und gehört nur seinem Titel nach in diese kleine Werkschau. Wie eine Sonate zerfällt es in vier lange, ganz ausgeführte Sätze, die sich gegenseitig bedingen. Doch schließt der letzte nicht eigentlich ab, wie er auch früher als die andern geschrieben. Wir müßten zum Lobe der Phantasie nur wiederholen, was wir über Werk 17 gesagt, wenn jene ihrer Anlage

* Werk 17.

nach auch auf anderm Gebiete spielt, bei weitem komplizierter, schwieriger und anspruchvoller ist. An schönen Melodien ist sie überreich, und es schmettert darin wie aus Nachtigallenbüschen. Auch an den Bennett eigenen Harmoniewendungen läßt sich der Dichter erraten. Der Charakter ist in den drei ersten Sätzen überwiegend lyrisch, der letzte erhebt sich dramatischer und regt die Phantasie am stärksten auf: Musiker, Maler und Poet finden hier Stoff. Zu ihrer Darstellung passen nur wirkliche Künstler. Dilettanten würden sich schwerlich herauszufinden wissen, wenigstens die Mehrzahl[389].

Von neuen Kompositionen Chopins haben wir, außer einem Heft Mazurken und drei Walzern, eine merkwürdige Sammlung von Präludien zu erwähnen. Er gestaltet sich immer lichter und leichter, — oder ist's Gewöhnung an seine Weise? — So werden die Mazurken* im Augenblick anmuten und scheinen uns populärer als die früheren; vor allen müssen die drei Walzer** gefallen, andern Schlages als die gewöhnlichen und in der Art, wie sie nur einem Chopin beikommen können, wenn er in das Tanzgemenge, das er eben hebt durch sein Vorspielen, großkünstlerisch hineinsieht und andere Dinge denkend, als was da getanzt wird. Ein so flutendes Leben bewegt sich darin, daß sie wirklich im Tanzsaal improvisiert zu sein scheinen. Die Präludien*** bezeichnete ich als merkwürdig. Gesteh' ich, daß ich mir sie anders dachte und wie seine Etüden im größten Stil geführt. Beinahe das Gegenteil; es sind Skizzen, Etüdenanfänge, oder will man, Ruinen, einzelne Adlerfittiche, alles bunt und wild durcheinander. Aber mit feiner Perlenschrift steht in jedem der Stücke: „Friedrich Chopin schrieb's"; man erkennt ihn in den Pausen am heftigen Atmen. Er ist und bleibt der kühnste und stolzeste Dichtergeist der Zeit. Auch Krankes, Fieberhaftes, Abstoßendes enthält das Heft; so suche jeder, was ihm frommt, und bleibe nur der Philister weg. Was ist ein Philister?

Ein hohler Darm
Von Furcht und Hoffnung ausgefüllt,
Daß Gott erbarm!

Schließen wir besänftigender mit dem schön Schillerschen:

Jenes Gesetz, das mit ehernem Stab den Sträubenden lenket,
Dir nicht gilt's. Was du tust, was dir gefällt, ist Gesetz.

* Werk 33. ** Werk 34. *** Werk 28.

72. Konzertouvertüren für Orchester.

J. J. H. Verhulst. — W. Sterndale Bennett. — H. Berlioz.

Der Zufall hat oben drei Namen aneinandergereiht, deren Träger als Repräsentanten wenigstens der jüngern Künstlergeneration dreier verschiedener Nationen betrachtet werden können, der holländischen, englischen und französischen. Der Name des letzteren ist bekannt, der zweite fängt an, sich Geltung zu machen, wie auch der erste schon an Fremdartigkeit verloren durch öftere Erwähnung, namentlich schon in unserer Zeitschrift. Man mag sie sich sämtlich merken; sie werden, wie wir glauben, in der Geschichte der Musik jener Länder mit der Zeit Bedeutung erlangen.

Die Ouvertüren, von denen hier berichtet werden soll, habe ich leider nicht vom Orchester gehört. Dafür entschädigt und befähigt mich vielleicht zum Urteil eine ziemliche Vertrautheit mit den meisten der anderen Werke wie mit den Persönlichkeiten der Komponisten selbst, wenigstens mit den zwei erstgenannten. Berlioz verspricht von Jahr zu Jahr, nach Deutschland zu kommen, uns mit seiner Musik bekannter zu machen; einstweilen hat er uns eine neue Ouvertüre geschickt, die von seiner merkwürdigen Richtung neues Zeugnis gibt.

Holland, bisher nur durch seine Maler berühmt, hat sich in neuerer Zeit auch durch regen Sinn für Musik ausgezeichnet. Großen Einfluß darauf mag die G e s e l l s c h a f t z u r B e f ö r d e r u n g d e r T o n k u n s t gehabt haben, die sich durch das ganze Land in hundert Zweigen verbreitet und neben deutscher Musik auch einheimische zu fördern sich zum Ziel gesetzt. Der Komponist, von dem wir sprechen, ist ein Schützling jener Gesellschaft; irr' ich nicht, so erhielt er bei mehreren Wettkämpfen den Preis in der Komposition. Er lebt im Augenblick unter uns, hat sich im letzten Winter durch Leitung der Konzerte der Euterpegesellschaft auch als Dirigent guten Namen erworben. Jenem niederländischen Vereine verdanken wir auch die Herausgabe einiger von Verhulsts Kompositionen; ein Kirchenstück und eine Ouvertüre sind bereits in der Zeitschrift angezeigt und hervorgehoben worden als Arbeiten eines entschieden glücklichen Talentes. Eine neue Ouvertüre liegt uns eben vor*; sie ist zur Eröffnung des bekannten holländischen

* Ouverture en Ut Mineur à grand Orchestre etc., publiée par la Société des Pays-Bas pour l'encouragement de l'art musical.

Trauerspiels »Gysbrecht von Amstel« geschrieben, zu dem Verhulst auch Entreactes gesetzt. Die Ouvertüre, in Leipzig zum öftern gehört, hat viel gefallen und muß es; sie ist eine Ouvertüre für alle, für das Publikum, den Musiker, den Kritiker, und hält sich auf jener Stufe allgemeingültiger Bildung, die sich bei der Masse Achtung, bei dem Künstler Teilnahme zu erwecken versteht. Von den Klippen, wie sie sich oft andern jüngern Künstlern entgegenstellen, von Versuchungen und Verführungen hat ein freundlicher Geist den Komponisten bisher entfernt gehalten; er kennt seinen Weg und wagt nichts, wo ihm der Erfolg nicht gewiß wäre. Kenntnis des Maßes seiner Kraft, diese Kraft schon auf erfreulicher Höhe, dabei Lebhaftigkeit und Heiterkeit zeichnen diesen ganz ungewöhnlichen Holländer als Menschen aus, wenn man sich ihn nach seinen musikalischen Leistungen konstruieren wollte. Als Musiker insbesondere wohnt ihm jener Instrumentationsinstinkt inne, der gar nicht mehr unter zweien zu wählen hat, sondern gleich das Richtige trifft; am liebsten gefällt er sich in Massen, die er wohl zu ordnen und zu bewegen versteht, obwohl er auch auf das Detail ein aufmerksames Auge hat; neue, ungewöhnliche Wirkungen erzielt er nicht; gute Muster vor den Augen, arbeitet er auf schon allgemeinere, überall anerkannte und immer wohltuende hin. Die Ouvertüre ist indes schon einige Jahre alt und kann nicht als letztes Resultat seines Strebens betrachtet werden. Talente seiner Art rücken zwar nicht schnell vorwärts, aber mit desto sicherern Schritten; Fleiß, Beobachtung, Umgang mit Meistern, öffentliche Aufmunterung förderten ebenfalls, und so ist gar kein Zweifel, daß der junge Stamm von Jahr zu Jahr immer reifere und reichere Frucht absetzt; mit den Wurzeln schon nach deutscher Erde herübertreibend, wird sich nach und nach auch der Blütenüberhang nach dem Lande hinwenden, das so vielen großen Tondichtern Nahrung und Kraft gegeben, und ähnlich, wie wir in der Dichtkunst Ausländer wie Oehlenschläger, Chamisso u. a. wie die Unsrigen betrachten, dürfen wir auch ihn als Ehrenmitglied deutscher Kunstbrüderschaft begrüßen, deren Zahl sich immer mehren möge.

Auch Bennett gehört hierher, nur daß er sich gleich vornherein mehr absondert als Engländer und, wie wir etwa Händeln von England als einen der Unsrigen reklamieren, die Engländer später Bennett als einen ihnen allein Angehörigen zurückfordern dürften, — womit übrigens keineswegs ein Vergleich zwischen Händel und Bennett ausgesprochen sein soll. Die jüngste Ouvertüre von Bennett hat den Namen

»Die Waldnymphe«*, das einzig Nichtglückliche, scheint mir, was sie an sich hat. Ich weiß, man kann den Komponisten durch nichts mehr kränken als durch Ausstellungen an dem Namen seines Kindes, da er nach seiner Meinung ja am besten wissen muß, was er gewollt, und man könnte sich, daß er gerade auf »Waldnymphe« fiel, auch durch seine ältere Ouvertüre »Die Najaden« erklären, der er ein Seitenstück geben wollte; schlagend aber und dem Werke günstig ist die Überschrift keinenfalls. Dichterisch ist es wohl, eine Grundstimmung durch ein dieser verwandtes Einzelwesen zu bezeichnen, wie uns aus Mendelssohns »Melusine« die jahrtausendalte Romantik des Lebens unter dem Wasserspiegel auftauchen möchte; im einzelnen Fall aber paßt es nicht, und ich würde die allgemeine Bezeichnung „Ouverture pastorale" oder etwas Ähnliches vorgezogen haben. Diese Nebensache beiseite, die indes, wie gesagt, der Wirkung zuungunsten gereicht, hebt sich die Ouvertüre in ihrem wunderzarten, schlanken Gliederbau hoch genug über andere ihrer Schwestern, atmet reinstes, hellstes Dichterleben. Der Klavierauszug gibt meist nur ein halbes Urteil; indes, hörte ich von Verständigen, bei dieser Ouvertüre nicht. Bennett ist Klavierspieler vorzugsweise, und wie geschickt und wählerisch er auch mit den Instrumenten umzugehen versteht, sein Lieblingsinstrument sieht doch aus seinen Orchesterkompositionen heraus, und endlich, etwas Schönes wirkt auch in verkleinerter Gestalt, ein schöner Gedanke auch aus Kindesmund.

Die Ouvertüre ist reizend; in der Tat wüßt' ich, Spohr und Mendelssohn ausgenommen, keinen noch lebenden Komponisten, der, was Lieblichkeit und Zartheit des Kolorits anlangt, den Pinsel so in der Gewalt hätte wie Bennett. Auch daß er gerade jenen beiden Künstlern manches abgelauscht, will sich hier über der Meisterlichkeit des Ganzen vergessen, und es scheint mir, er habe vorher noch niemals sich so selbst gegeben als in diesem Werke. Man prüfe Takt nach Takt, welch zartes, festes Gespinst vom Anfang bis zum Schluß! Anstatt daß aus den Erzeugnissen anderer handbreite Lücken hervorklaffen, wie schließt sich hier alles eng und innig aneinander! Doch hat man der Ouvertüre einen Vorwurf gemacht, den der großen Breite; er trifft mehr oder weniger alle Bennettschen Kompositionen; es ist seine Art so, er vollendet bis ins kleinste Detail. Auch wiederholt er oft dasselbe, und zwar Note für

* Ouvertüre für großes Orchester zu vier Händen eingerichtet von W. St. B. Werk 20.

Note nach dem Abschluß des Mittelsatzes. Indes versuche man zu ändern, ohne zu beschädigen: es wird nicht gehen; er ist kein Schüler, dem mit Vorschlägen zu nützen; was er gedacht, steht fest und nicht zu verrücken.

Es liegt außer Bennetts naiv innigem Dichtercharakter und der ihm entsprechenden Richtung, große Hebel und Kräfte in Bewegung zu setzen; Prunk und Pracht sind ihm fremd; wo er mit seiner Phantasie am liebsten weilt, etwa am einsamen Seegestade oder im heimlich grünen Wald, da greift man nicht nach Posaunen und Pauken, sein einsam Glück zu schildern. Nehme man ihn also, wie er ist, nicht, was er gar nicht sein möchte, als Schöpfer einer neuen Epoche oder als einen unzubändigenden Helden, sondern als einen innigen, wahrhaften Dichter, der unbekümmert um ein paar geschwenkte Hüte mehr oder weniger seinen stillen Weg hingeht, an dessen Ausgang ihn wenn auch kein Triumphwagen erwartet, so doch von dankender Hand ein Veilchenkranz, den ihm Eusebius hiermit aufgesetzt haben will.

Andere Kränze sucht Berlioz, dieser wütende Bacchant, der Schrecken der Philister, ihnen ein zottiges Ungeheuer geltend mit gefräßigen Augen. Aber wo erblicken wir ihn heute? Am knisternden Kamin, in einem schottischen Herrenhause, unter Jägern, Hunden und lachenden Landfräuleins. Eine Ouvertüre zu — »Waverley«* liegt vor mir, zu jenem W. Scottischsten Roman, in seiner reizenden Langweiligkeit, seiner romantischen Frische, seiner echt englischen Präge mir noch immer der liebste aller neueren Romane des Auslandes. Dazu nun schrieb Berlioz eine Musik. Man wird fragen, zu welchem Kapitel, welcher Szene, weshalb, zu welchem Zweck? Denn Kritiker wollen immer gern wissen, was ihnen die Komponisten selbst nicht sagen können, und Kritiker verstehen oft kaum den zehnten Teil von dem, was sie besprechen. Himmel, wann endlich wird die Zeit kommen, wo man uns nicht mehr fragt, was wir gewollt mit unsern göttlichen Kompositionen; sucht die Quinten, und laßt uns in Ruhe[390]! Einigen Aufschluß indes gibt diesmal das Motto auf dem Titelblatt der Ouvertüre:

Dreams of love and Lady's charms
Give place to honour and to arms.

Dies führt schon näher auf die Spur; wünscht' ich doch im Augenblick nichts, als ein Orchester stimmte die Ouvertüre an, und die gesamte Leserschaft säße herum, alles mit eigenen Augen zu prüfen. Ein leichtes

* Gr. Ouverture de »Waverley« etc. Oe. 1. Partition. III.

wär' es mir, die Ouvertüre zu schildern, sei's auf poetische Weise durch Abdruck der Bilder, die sie in mir mannigfaltig angeregt, sei's durch Zergliederung des Mechanismus im Werke. Beide Arten, Musik zu verdeutlichen, haben etwas, die erste wenigstens den Mangel an Trockenheit, für sich, in die die zweite wohl oder übel fällt. Mit einem Worte, Berliozsche Musik muß gehört werden; selbst der Anblick der Partitur reicht nicht hin, wie man sich auch vergebens mühen würde, sie sich auf dem Klavier zu versinnlichen. Oft sind es geradezu nur Schall- und Klangwirkungen, eigen hingeworfene Akkordklumpen, die den Ausschlag geben, oft sonderbare Umhüllungen, die sich auch das geübte Ohr nach bloßem Anblick der Noten auf dem Papier nicht deutlich vorzustellen vermag. Geht man den einzelnen Gedanken auf den Grund, so scheinen sie, für sich betrachtet, oft gewöhnlich, sogar trivial. Das Ganze aber übt einen unwiderstehlichen Reiz auf mich aus, trotz des vielen Beleidigenden und einem deutschen Ohr Ungewohnten. Berlioz hat sich in jedem seiner Werke anders gezeigt, sich in jedem auf anderes Gebiet gewagt; man weiß nicht, ob man ihn ein Genie oder einen musikalischen Abenteurer nennen soll: wie ein Wetterstrahl leuchtet er, aber auch einen Schwefelgestank hinterläßt er, stellt große Sätze und Wahrheiten hin und fällt bald darauf in schülerhaftes Gelalle. Einem, der noch nicht über die ersten Anfänge musikalischer Bildung und Empfindung hinaus ist (und die Mehrzahl ist nicht darüber hinaus), muß er geradezu als ein Narr erscheinen, so namentlich den Musikern von Profession, die sich neun Zehntel ihres Lebens im Gewöhnlichsten bewegen*, doppelt ihnen, da er Dinge zumutet, wie niemand vor ihm. Darum das Sträuben gegen seine Kompositionen, darum vergehen Jahre, ehe sich eine bis zur Klarheit einer vollkommenen Aufführung durchschlägt. Die Ouvertüre zu »Waverley« wird sich indes leichter Bahn machen. »Waverley« und die Figur des Helden sind bekannt, das Motto im besondern spricht von „den Träumen der Liebe, denen der Ruhm der Waffen Platz gemacht". Was kann deutlicher sein? Es ist zu wünschen, daß die Ouvertüre in Deutschland gedruckt und zu Gehör gebracht wird; schaden könnte seine Musik nur einem schwachen Talent, das durch bessere auch nicht vorwärts gebracht wird. Noch erwähn' ich, daß, merkwürdig genug, die Ouvertüre einige entfernte Ähnlichkeit mit der zu Mendelssohns »Meeresstille« hat,

* Oft hab' ich es erfahren müssen, daß unter den Musikern vom Handwerk die meiste Borniertheit anzutreffen; andererseits fehlt ihnen eine gewisse Tüchtigkeit nicht leicht.

wie auch eine Bemerkung von Berlioz auf dem Titelblatt der mit Werk 1 bezeichneten Ouvertüre nicht zu übersehen ist, daß er nämlich sein früher gedrucktes Werk 1 (acht Szenen aus »Faust«) vernichtet habe und die »Waverley«-Ouvertüre als erstes Werk angesehen wünsche. Wer aber steht uns dafür, daß ihn das zweite Werk 1 später einmal auch nicht mehr anmutet? Also eile man, das Werk kennen zu lernen, das trotz aller Jugendschwächen doch an Größe und Eigentümlichkeit der Erfindung das Hervorragendste, was uns das Frankenland an Instrumentalmusik neuerdings gebracht[391].

---

73. Neue Sinfonien für Orchester.

G. Preyer. — K. G. Reißiger. — F. Lachner.

Wenn der Deutsche von Sinfonien spricht, so spricht er von Beethoven: die beiden Namen gelten ihm für eines und unzertrennlich, sind seine Freude, sein Stolz. Wie Italien sein Neapel hat, der Franzose seine Revolution, der Engländer seine Schiffahrt usw., so der Deutsche seine Beethovenschen Sinfonien; über Beethoven vergißt er, daß er keine große Malerschule aufzuweisen, mit ihm hat er im Geist die Schlachten wiedergewonnen, die ihm Napoleon abgenommen; ihn wagt er selbst Shakespeare gleichzustellen. Wie nun die Schöpfungen dieses Meisters mit unserm Innersten verwachsen, einige sogar der sinfonischen populär geworden sind, so sollte man meinen, sie müßten auch tiefe Spuren hinterlassen haben, die sich doch am ersten in den Werken gleicher Gattung der nächstfolgenden Periode zeigen würden. Dem ist nicht so. Anklänge finden wir wohl, — sonderbar aber meistens nur an die früheren Sinfonien Beethovens, als ob jede einzelne eine gewisse Zeit brauchte, ehe sie verstanden und nachgeahmt würde, — Anklänge nur zu viele und starke; Aufrechthaltung oder Beherrschung aber der großartigen Form, wo Schlag auf Schlag die Ideen wechselnd erscheinen und doch durch ein inneres geistiges Band verkettet, mit einigen Ausnahmen nur selten. Die neueren Sinfonien verflachen sich zum größten Teil in den Ouvertürenstil hinein, die ersten Sätze namentlich; die langsamen sind nur da, weil sie nicht fehlen dürfen; die Scherzos haben nur den Namen davon; die letzten Sätze wissen nicht mehr, was die vorigen enthalten. Ein Phänomen ward uns in Berlioz verkündigt. Man weiß in Deutschland im allgemeinen so gut wie nichts von ihm; was über ihn durch Hören-

sagen bekannt wurde, schien die Deutschen eher abzuschrecken, und so wird wohl noch eine Zeit vergehen, ehe man ihn gründlich kennen lernt. Gewißlich aber wird er nicht umsonst gearbeitet haben; es kommt keine Erscheinung allein. Die nächste Zukunft schon wird es lehren. Zu erwähnen wäre auch noch Franz Schubert; aber auch seine Leistungen im Sinfonienfach sind noch nicht öffentlich geworden. Ein bedeutendes Zeichen vom Stand der Talente gab die Wiener Preisaufgabe. Man mag sagen, was man wolle: Preisaufgaben können nur fruchten, schaden nimmer[392], und man kennt die Zeugekräfte wenig, wenn man meint, sie steigerten sich nicht durch Anregung, sei's auch eine prosaische. Hätte man doch zum Versuch, als Mozart, Haydn und Beethoven lebten, einen Preis auf eine Sinfonie ausgeschrieben und etwa einen von jenen schweren seltenen Diamanten, [wie sie sich in kaiserlichen und königlichen Schätzen befinden,] als Belohnung versprochen, ich wette, die Meister würden sich wacker zusammengenommen haben. Aber freilich, wer hätte da richten sollen? Doch genug! Der Erfolg jener Preisaufgabe ist bekannt, und erzählt man sich auch, der damals Gekrönte habe, schon ehe er seine Sinfonie begonnen, den Preis so gut wie in der Tasche gehabt (heimlich glaubt es jeder Konkurrent), so müssen wir doch bekennen, wie jetzt die Sachen stehen, d. h. nachdem wir auch viele der andern eingesandten Werke gehört haben, verdiente Lachner den Preis, und zwei der heute zu besprechenden Sinfonien, die sich ebenfalls schon auf dem Wiener Wahlplatz eingefunden, bestätigen dies von neuem. Einen günstigen Eindruck macht es gleich von vornherein, daß eine dieser Sinfonien, von K. G. Preyer, in Partitur erschienen. Der Komponist, in Wien zu Hause, hat sich dort namentlich durch einige beliebt gewordene Lieder bekannt gemacht; Wien gleicht hierin andern großen Städten, daß ein glücklicher Wurf in so kleinem Genre genügt, für einen bedeutenden Komponisten gehalten zu werden; wer am meisten gekauft wird, ist der Erste. So kam es denn wohl, daß sich eine Verlagshandlung zum Druck der Partitur entschloß, jener Gattung kostbarer und gefährlicher Ladenhüter, die die Verleger kaum geschenkt haben wollen. So liegt denn eine klar und korrekt gestochene Partitur vor uns.

Wenige Seiten genügen, um in ihr einen vorwärts strebenden jungen Komponisten zu erkennen, der sich anfangs in der großen ungewohnten Form etwas ängstlich benimmt, im Verlauf aber Sicherheit und Mut gewinnt. Doppelt muß man sein Streben anerkennen, da er gerade in einer Stadt sich rührt, wo dem Soliden, Ernsten, gar dem Tiefen im

Durchschnitt nur wenig Aufmunterung zuteil wird, wo man im allgemeinen sehr nach den ersten Eindrücken erhebt oder abspricht, und wo das ganze Urteil meist auf die Worte hinausläuft: „Es hat angesprochen" oder „Es hat nicht angesprochen"; so hieß es z. B. nach der Aufführung des »Christus am Ölberge«, nach der des »Fidelio«: „Es hat nicht angesprochen", und damit war die Sache abgetan. Die Sinfonie nun, öfter in Wien gespielt, hat angesprochen, sogar imponiert durch den Anstrich von gelehrter Durchführung, den sie oft zeigt. Der Komponist wird uns nur verstehen, wenn er diese Zeitschrift aus mehr als aus dieser Nummer kennt, wenn er weiß, von wo sie ausgeht, welche Meister ihr als höchste gelten, welche Ansprüche sie gerade an eine Sinfonie macht, und wie sie mit einem Worte etwas karg im Lobe, weil wir Musiker hier untereinander sind. Gerade jenes sogenannte „Arbeiten" verrät den ersten Versuch, und redliche Anfänger tun da meist des Guten zuviel. Als ob dann der ganze Kontrapunkt wieder ausgeschwitzt werden müßte, wird uns dann von weitem mit Fugenanfängen gedroht (meistens in rasselnden Violons), erhalten wir drei, vier und mehr Themas übereinander gestellt, was wir heraushören sollen, und zuletzt merken wir's dem Komponisten doch an, wie er froh ist, nicht allzu ungeschickt wieder in die Haupttonart gekommen zu sein. Schreiber dieses weiß dies aus der besten, aus der eigenen Erfahrung. Ich will dem Komponisten seinen Fleiß nicht vorwerfen; doch wer mir, auch mit einem feinen Meisterohr einer, die Kunst von S. 18—22 heraushört, dem sind Bachsche Labyrinthe wahre Zwirnknäule, das soll man bleiben lassen. Und endlich, was ist die Wirkung davon? Freilich auch Mozart arbeitete und gar Beethoven, aber aus welchen Stoffen, an welchen Stellen, aus welchen Gründen, und alles wie im Scherz und Spiel! Gewiß mußten auch sie über Versuche hinweg; aber fürs bloße Auge und Papier schrieben sie niemals. Wünschte ich doch, ein junger Komponist gäbe uns einmal eine leichte, lustige Sinfonie, eine in Dur, ohne Posaunen und doppelte Hörner; aber freilich, dann ist es noch schwerer, und nur wer die Massen zu beherrschen versteht, kann mit ihnen spielen. Halte man uns aber wegen des eben Gesagten in Zukunft nicht etwa vor, wir wünschten keine Arbeit zu sehen; gerade die tiefsinnigste; nur nicht, daß sie um ihrer selbst etwas gelten soll, daß wir sie bei den Fäden herausziehen sollen. Glucks Ausspruch, nichts zu schreiben, was nicht Effekt mache, ist, im rechten Sinne genommen, eine der goldensten Regeln, das wahre Geheimnis des Meisters. Verfolgen wir nun auch

den Komponisten bis in das Innere seiner Gedanken, so enthüllt sich uns in seiner Sinfonie, außer jener Lust am Arbeiten, ein durchaus offener, wohlmeinender und gesitteter Charakter; er gibt sich ganz, wie er ist, verschweigt auch Gewöhnliches nicht, wo es ihm zu Sinn kommt, oder versucht es zu bemänteln; auch strebt er seinen Landsleuten zu gefallen, ohne deshalb gerade in italienische Weise überzuschlagen. Im ersten Satz hat er sich anfangs, wie es scheint, noch nicht zurechtgesessen; er rückt und rückt und kommt nicht aus der Tonart; dann aber nimmt dieser Satz, bis auf den Kampf der drei Themas und trotz des Komponisten, der eigentlich etwas Ernsthaftestes geben wollte, den hellen, klaren Klang an, der mit der vorzugsweisen melodischen Richtung der Anlagen des Komponisten in Einklang steht. Das Adagio ist nur die Fortsetzung davon, friedlicher Natur, und sein Glück, daß es kurz ist, was überhaupt der entscheidende Vorzug aller Sätze, den man bei sonstigen jungen Sinfoniekomponisten meisthin zu vermissen pflegt. Das Scherzo scheint mir der gelungenste Teil der Sinfonie, die Reminiszenz an die »heroische« von Beethoven nicht verstimmend, das Trio aber namentlich am Schluß des ersten Teils mit der sanften Ausbeugung ins C besonders anmutig. Der letzte Satz endlich ist der gewandteste, wo sich die Gedanken am schnellsten ineinander fügen und ablösen. Im Thema erkennt man den Wiener; seine Verschränkung in das zweite Thema hinein mag artig genug klingen. Rosalien, wie sie häufig hier anzutreffen, wünschten wir weniger. Neue Instrumentaleffekte enthält die Sinfonie wohl keine; die Massenzusammenstellung erscheint aber geschickt gemacht, wie das Obligate im Charakter der Instrumente hervortretend. Die Harmonie ist ziemlich kräftig und rein[393]. Wir rufen dem Komponisten ein munteres Vorwärts zu. „Der Himmel kommt nicht zu uns herab; es sei denn, daß wir zu ihm hinaufklimmen."

Über die Sinfonie von Reißiger*, seine erste, von ihm ebenfalls zur Wiener Preisbewerbung eingeschickt, läßt sich kaum etwas sagen, was sich nicht jeder über diesen Komponisten schon selbst gesagt; sie ist, wie seine andern Werke, durchaus klar und einschmeichelnd und von so kleiner, niedlicher Form, daß man sie eher eine Sonate für Orchester nennen möchte. Im ersten Satz erhalten wir nach einer kurzen, herkömmlich pathetischen Einleitung zu Anfang eines jener Violinthemas in raschen Figuren, wie sie namentlich Spohr eigen, hierauf ein zartes,

* Erste Sinfonie für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. Werk 120.

leichtes Gesangthema, in der Mitte ein kurzes Fugato, dem mit wenig Veränderung die Transposition des ersten Drittels sich anschließt. Im Adagio zeigt sich der liebliche Liederkomponist, der namentlich mit Blasinstrumenten wohl zu wirken versteht; es ist seiner eigentlichen Natur entsprungen und gilt uns für den besten Satz der Sinfonie. Das Scherzo hält sich in Erfindung und Arbeit mit dem Vorhergehenden auf ziemlich gleicher Linie, dementsprechend ein munteres Finale folgt im Zweiviertel. Denke man sich dazu die gute Orchestertonart Es-dur, wie auch eine Instrumentierung, so wohlklingend und gewandt, wie man sie erwarten darf von einem geübten Kapellmeister, und man hat ein dürftiges Bild der Sinfonie. Mich für meinen Teil störten nur die häufigen und starken Reminiszenzen, oft der Nebengedanken, — so daß, wollte man auszuscheiden anfangen, die Sinfonie wohl bis auf die Hälfte zusammenfallen würde. So erkennen wir auf der ersten Seite gleich Beethoven (Takt 12), im Allegro gleich Spohr (bis Takt 9), kurz darauf auch Mendelssohn; durch den letztern wird R. auf eine bekannte Fuge von Bach gebracht[394], deren Thema einen der Hauptpfeiler der Sinfonie bildet; im Adagio fehlen direkte Anklänge; im Scherzo tritt uns dagegen sowohl Beethoven wie auch Spohr wieder entgegen und zwar, daß es auch einem oberflächlichen Sinfonienkenner auffallen muß; jener im zweiten Teil, dieser im Trio, das einen der wirkungsvollsten von Spohr benutzten Instrumentaleffekte nachahmt. Desgleichen könnte man im Finale bei den Sekundeneintritten an Mozart wie später sogar an den alten »Dessauer Marsch« denken; doch siegt hier der Komponist über die fremden Einflüsse, und wir nehmen von ihm wie von einem gebildeten, routinierten Mann Abschied, der uns eine Weile sehr artig unterhalten, dem wir es aber schlau angemerkt, daß nicht alles sein Gedankeneigentum, was er uns vorgesetzt, dessen einnehmende Persönlichkeit aber zuletzt überwiegt, daß wir uns seiner gern erinnern, ihm öfter zu begegnen wünschen. Die Sinfonie hört sich auch am Klavier gut an und spielt sich leicht.

Außer einer kleinen Sinfonie von Ed. Raymond*, die so anspruchs- aber auch erfindungslos, daß sich weiter kein Aufhebens davon machen läßt, liegt uns noch eine neue von Lachner** vor, seine sechste, ein ausgezeichnetes Werk, das uns seine Preissinfonie doppelt aufwiegt.

---

* Erste Sinfonie für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. Werk 17.

** Sechste Sinfonie (in D). Werk 56.

Auch von diesem Komponisten war in der Zeitschrift schon so oft die Rede, daß wir uns kurz fassen können. Was uns diesmal wahre Achtung vor Lachner'n einflößt, ist das sichtliche Streben, seine früheren Leistungen zu überbieten und zwar in der besten Weise, der männliche Ernst, mit dem er der Aufgabe, ein großes sinfonisches Bild darzustellen, genügen will, die Lust und Liebe an der Sache. Wenn nun Lachner unter allen süddeutschen Komponisten gewiß der talent- und kenntnisreichste ist, so muß eben jenes unermüdete Vorwärtsstreben um so mehr ausgezeichnet werden, zumal in diesen Blättern, die gerade ihn, als der Begabten einen, mit strengster Strenge immer beurteilt und zwar aus der besten Absicht, damit ihn das übertriebene Lob süddeutscher Blätter, nach denen die Meister wahrhaft auf den Bäumen zu wachsen scheinen, nicht vorfrüh arbeitsscheu und eitel mache. Was hilft alles Zureden, daß wir große Männer sind; was alles Heben guter Freunde auf Stelzen hinauf, auf denen wir uns ohne jene nicht halten können? Wie viele haben schon büßen müssen, die sich vor der Zeit huldigen ließen! Nur dem nutzt das Lob, der den Tadel zu schätzen versteht, d. h. der trotzdem unbeleidigt nicht nachläßt in seinen Studien, der sich auch nicht egoistisch in sich abschließt, sondern sich auch den Sinn für fremde Meisterschaft lebendig erhält, und solcher bleibt lange jung und bei Kräften; und einen solchen Künstler glauben wir auch in Lachner'n zu erkennen, dem eine Auszeichnung widerfahren, über die er so viel bittere Dinge hören müssen, worauf er sich nun rächt auf die schönste Weise — durch ein besseres Werk, wie diese 6te Sinfonie ist im Vergleich zur gekrönten. Es herrscht in dieser Sinfonie eine Meisterordnung und Klarheit, eine Leichtigkeit, ein Wohllaut, sie ist mit einem Wort so reif und ausgetragen, daß wir darum dem Komponisten getrost einen Platz in der Nähe seines Lieblingsvorbildes, Franz Schubert, anweisen können, dem er, wenn an Vielseitigkeit der Erfindung nachstehend, an Talent zur Instrumentation zum wenigsten gleichkommt. Durchgeschlagen, als sie in Leipzig aufgeführt wurde, hat zwar auch diese Sinfonie nicht, worüber sich indes der Komponist beruhigen kann, da uns Beethoven und zuletzt Mendelssohn verwöhnt, neben denen sich nur aufrecht zu erhalten und ehrenvoll erwähnt zu werden allein schon nicht unrühmlich scheint, und dann hat das Publikum wie der einzelne seine verwünschten Tage, Tage der Migräne, wo ihm nichts recht zu machen, wo nicht durchzudringen ist durch das Fell, sind es nicht gerade Beethovenschen Blitze, mit denen ihm beizukommen. Dann aber trifft auch diese Sinfonie der alte Vor-

wurf der Breite der Ausführung; L. versteht nicht immer zur guten Zeit abzubrechen, in Weise geistreicher Männer, die uns wohl gar mit einem Witz zu Haus schicken, in der Weise wie oft Beethoven, daß sich das Publikum fragt: „Was wollte der Mann eigentlich — aber recht hat er gewiß"; solche Schlüsse lasse sich Lachner von seinem guten Geist manchmal einflüstern. Dem Publikum muß manchmal imponiert werden, es stellt sich im Augenblick gleich, sobald man es ihm zu bequem macht; wirft ihm aber der Komponist zuzeiten einen Stein hin oder gar an den Kopf, dann ducken sie alle gleichzeitig nieder und fürchten sich und loben bedeutend nach dem Schluß. So Beethoven an einzelnen Stellen; jeder darf's freilich nicht. Lese doch Lachner in Swift, in Lord Byron, in Jean Paul, ich glaube, es nützt ihm, er würde Kürze lernen; er muß gewissenloser werden, er darf seine schönen Gedanken nicht zu lang wiederholen, sie nicht bis auf den letzten Tropfen auspressen, sondern andere untermischen, neue, immer schönere. Alles wie bei Beethoven! So kommen wir denn immer auf diesen Göttlichen zurück und wüßten heute nichts weiter zu sagen, als daß Lachner auf dem Pfad fortschreiten möge nach dem Ideal einer modernen Sinfonie, die uns nach Beethovens Hinscheiden in neuer Norm aufzustellen beschieden ist. Es lebe die deutsche Sinfonie und blüh' und gedeihe von neuem!

---

74. Norbert Burgmüller.

Nach Franz Schuberts frühzeitigem Tod konnte keiner schmerzlicher treffen als der Burgmüllers. Anstatt daß das Schicksal einmal in jenen Mittelmäßigkeiten dezimieren sollte, wie sie scharenweise herumlagern, nimmt es uns die besten Feldherrentalente selbst weg. Franz Schubert sah sich zwar noch bei seinen Lebzeiten gepriesen; Burgmüller aber genoß kaum der Anfänge einer öffentlichen Anerkennung und war nur einem kleinen Kreise bekannt und diesem vielleicht noch mehr als ein „curioser" Mensch wie als Musiker*. So ist es denn Pflicht, wenigstens dem Toten die Ehren zu erzeigen, die wir dem Lebenden, vielleicht nicht ohne sein Verschulden, nicht erzeigen konnten.

Zwar kennen wir nur weniges von ihm: eine Sinfonie, die, nur einmal an uns vorübergegangen[395], noch in der Erinnerung mit Freude

* Vgl. einen Aufsatz von Immermann, Zt. Bd. 8, 27.

erfüllt, ein Heft Lieder, das die Zeitschrift schon früher besprochen und erhoben, eine Sonate, eine Rhapsodie und wieder ein Heft Lieder, die drei letzten erst vor kurzem erschienen. Dies wenige aber reicht hin, die Fülle von Kraft, die nun gebrochen, auf das innigste betrauern zu müssen. Sein Talent hat solche leuchtende Vorzüge, daß über dessen Dasein nur einem Blinden Zweifel aufkommen könnte; selbst die Masse, glaub' ich, würde er später zur Anerkennung gezwungen, der Reichtum seiner Melodien müßte sie gepackt haben, wenn sie auch die wahrhaft künstlerische Bearbeitung der Teile nicht zu würdigen verstanden.

Wie Beethoven, am deutschen Rheine geboren, nahm er vielleicht frühzeitig von seinen reizenden Umgebungen in sich auf; möglich, daß auch das rege Kunstleben im nahen Düsseldorf nicht ohne Einfluß auf ihn war. Später sehen wir ihn in Kassel. Der Einfluß Spohrs, bei dem er hier studierte, wiewohl er nicht zu verkennen, erscheint indes in dem uns Bekannten nur als ein leiser Nachhall; die Schülerschaft ist bereits der Selbständigkeit gewichen; Spohr selbst hat ihn sicher in diesem Sinne der Lehre entlassen und, wie man sagt, mit schönen Hoffnungen seiner zukünftigen Bedeutung. Auch Hauptmann, der ebenso gründliche als fein schaffende Tonsetzer, darf nicht unerwähnt bleiben, bei dem Burgmüller gleicherweise gelernt[396]. In solcher Kraft der Selbständigkeit zeigt er sich nun namentlich in der Rhapsodie; sie zählt nur sechs Seiten, aber den Eindruck möcht' ich beinahe der ersten Wirkung des Goetheschen »Erlkönigs« vergleichen. Welch meisterliches Gebilde, wie in einem Moment gedacht, entworfen und vollendet, und mit wie wenig Aufwand, wie bescheiden vollendet! Der Phantasie des Musikers auf den Grund sehen zu wollen ist gefährlich; bei der Rhapsodie scheint es mir aber gewiß, daß noch etwas im Spiele, daß der Musik vielleicht eine besondere Veranlassung zum Grunde liegt, ein Gedicht, ein Bild, ein Lebensereignis. Einem Dichter, der gut Musik verstände, möchte die Deutung am leichtesten gelingen. Wie dem sei, die Rhapsodie wirkt gleich einer Erscheinung aus anderer Welt; den Augen nicht trauend, sehen wir noch lange um uns, wenn sie schon entschwunden.

Die Sonate ist ein nicht minder treffliches Werk. Der einzige Vorwurf, den ihr der anspruchsvolle Musiker machen dürfte, wäre die Wiederholung des 2ten Themas im 2ten Teile, wie sie sich in der Sonate, im ersten und letzten Satze, findet; so ausdrucksvoll der Gesang ist, so müßte doch an dieser Stelle die Phantasie einen andern, kühneren Weg sich brechen. Das Machen ist freilich immer schwerer als das Raten hinterher.

Im übrigen weht durch den ganzen Satz eine so schöne, kräftige Leidenschaft, und der Dichter erscheint trotzdem darin seiner Aufregung so sehr Meister, daß er ebenso rührt wie beruhigt; ich weiß nicht, in welchem Alter die Sonate geschrieben, ich möchte sie aber für auf dem Wendepunkt vom Jünglings- zum Mannesalter entstanden halten, wo so viele Träume Abschied von uns nehmen, um der Wirklichkeit Platz zu machen. Die folgenden Sätze tragen denselben Doppelcharakter von Resignation und Lebemut, obwohl ich nicht leugne, nach solchem ersten Satz im letzten etwas Tieferes an Kombination erwartet zu haben. Doch genügt dem Wohlwollenden auch das Gegebene.

Das jüngst erschienene Liederheft gibt dem früheren an Reichtum und Gehalt nichts nach. Die Texte sind mit feinem Auge herausgefunden, die Zustände der melancholischen, aufgeregten Natur des Tonsetzers verwandt: „Wer nie sein Brot mit Tränen aß" (Goethe) — „Hell glühen die Sterne im dunklen Blau" (Stieglitz) — „Ich schleich' umher, betäubt und stumm" (Platen) — „Wundes Herz, hör' auf zu klagen" (J. Schopenhauer) — „Ich reit' ins finstre Land hinein" (Uhland). Alles finden wir hier, was wir von einem Lied fordern dürfen: poetische Auffassung, belebtes Detail, glückliches Verhältnis des Gesanges zum Instrument, überall Wahl und Einsicht und warmes Leben. Am wenigsten kann ich mich indes mit dem Goetheschen Gedicht einverstanden erklären; die Figur, wiewohl sie sich durch den Harfenspieler deuten ließe, scheint mir zu äußerlich, zu zufällig, und das zarte Leben des Gedichtes zu übertönen. Bei Franz Schubert erschien dies Festhalten einer Figur das ganze Lied hindurch als etwas Neues; junge Liederkomponisten sind vor der Manier sehr zu warnen. Tieferen Urspungs sind aber die andern Lieder, und namentlich trifft das letzte unmittelbar, daß es meisterlicher vollführt kaum gedacht werden kann.

Der Verleger, der noch mehre Kompositionen von Burgmüller im Besitz hat, möge rasch an ihrer Veröffentlichung arbeiten lassen; er wird es nicht zu bereuen haben[397]. Verleger scheinen mir auch oft wie Fischer; unwissend, was Glück und Zufall bringen, werfen sie ihre Netze aus, und es fängt sich allerhand großes und kleines Gesindel, bis denn einmal das schwere Gewicht einen seltenen Gast verheißt und der Fischer hocherfreut einen kostbaren Schatz aus der Tiefe zieht. Ein solcher glücklicher Zug war Burgmüller.

75. Etüden für das Pianoforte.

Rudolf Willmers, 6 Etüden. Werk 1.
B. E. Philipp, 12 Etüden und charakteristische Stücke (»Songe et vérité«). Werk 28.
J. Rosenhain, 12 charakteristische Etüden. Werk 17.
F. Kalkbrenner, 25 große Etüden. Werk 145, 2 Hefte.
F. Liszt, 12 Etüden. Werk 1.
„ „ 12 große Etüden. Lfrg. 1 u. 2.

Die Zeitschrift hat seit ihrer Entstehung der Klavieretüde immer besondere Aufmerksamkeit geschenkt, weil sich in ihr die Fortschritte der Kunst des Klavierspiels, wenn auch mehr der Mechanik, am schnellsten zeigen; so sind im Verlauf der Jahre gegen 30 Sammlungen besprochen worden. In unserer letzten Etüdenschau (im vorigen März) äußerten wir die Hoffnung, es werde nach so vielem Kraftaufwand, wie man an die Etüde gesetzt, einmal ein längerer Stillstand eintreten. Wir irrten; „notre malheur, le voici, nous avons trop d'esprit", sagte neulich ein Mann der französischen Deputiertenkammer, obwohl im politischen Sinne; in unserm heißt es: „Unser Unglück ist, wir wissen mit unserer Fertigkeit nicht wohin und können's nicht lassen, das Etüdenschreiben."

Eine Menge neuer Hefte legen wir denn dem Leser in kurzen Schattenrissen vor.

Der Komponist der zuerst genannten Sammlung ist dem Berichterstatter wohlbekannt[398]. Von Geburt ein Däne, frühzeitig zur Musik hingezogen, kam der junge Willmers zu Hummel nach Weimar. Man weiß, wie Hummel seine Schüler unterrichtete; er ließ nur selten von andern Komponisten spielen. Der neuen Weise des Klavierspiels abhold, namentlich dem Gebrauch des Pedals, das gerade in jüngster Zeit zu so großer Bedeutung und mit so großem Rechte gelangt, untersagte es Hummel wohl gar, sich Neueres anzusehen. Einstweilen hatte sich aber außerhalb Weimar mancherlei ereignet. Chopin war erstanden und neben ihm eine Menge bedeutender Talente. Der Trieb zum Neuen lag in der ganzen Zeit. Chopin aber bemächtigte sich am schnellsten der Gemüter; seine Etüden, fast sämtlich Werke eines außerordentlichen Geistes, klangen bald überall in Deutschland wieder und werden es noch lange, da sie der allgemeinen Bildung weit voraus, und, wären sie das nicht, weil sie wahrhaft Geniales enthalten, das allerzeiten Geltung hat. So kamen auch unserm jungen Künstler die Etüden in die Hände, und wie Verbotenes am süßesten schmeckt, so schwelgte er nach

Kräften in den Phantasien des neuerschienenen Meisters. Bald sehen wir W. indes in Fr. Schneiders Musikschule als einen ihrer fleißigsten Zöglinge namentlich mit Komposition beschäftigt; es hatte keine Gefahr mit ihm: Umwege macht wohl jeder, aber daß W. lange auf Abwegen hätte verweilen können, hinderte seine von Grund aus tüchtige Natur. Er schrieb viel und mit großer Leichtigkeit, meistens ohne Instrument: das letztere immer ein Zeichen von einem klaren inneren Musikauge. So brachte er binnen kurzer Zeit eine Sammlung von wohl 20 Etüden fertig und frug bei mir an, ob er sie drucken lassen könne. Ich antwortete ihm, er möge sie zwei Jahre hinlegen und dann zusehen, was ihm noch davon gefiele. Die zwei Jahre sind beinahe vergangen, und in dem nun gedruckten Hefte finden sich nur vier von jenen früheren Stücken. Rasche Einsicht in das Mangelhafte und Aufgeben des von Haus aus Mißlungenen bleibt stets ein Zeichen gesunden Talentes. Es bedurfte unserm jungen Künstler gegenüber nur eines Winkes, und er legte das Verfehlte beiseite, während er auch wiederum sein Gelungeneres zu verteidigen wußte. Ich führe diese Einzelheiten an, weil sie unserm Novizen zur Ehre gereichen; möchte er sich immer jene rechte Bescheidenheit bewahren, die ebenso gegen Mutlosigkeit wie gegen Selbstüberschätzung schützt.

Was nun die so entstandene Sammlung anlangt, so wird sie sich das Lob des Kenners in vieler Hinsicht zu erwerben wissen. In Betracht der großen Jugend des Komponisten[399] müßte er sie sogar außergewöhnlich nennen. Es zeigt sich in ihr bei ziemlich bedeutendem Harmoniereichtum und schon gewandter Bändigung der Form auch überall ein Streben nach Stil, nach Einheit und Konzentration des Gedankens. Andererseits freilich teilt er es mit andern jungen Komponisten, daß er noch nichts eigentümliches Melodisches zu geben vermag, was immer erst spätere Jahre und sehr allmählich bringen, und daß er im Verhältnis zum Gehalt seiner Leistung zu schwierig setzt. Den Einfluß Chopins erwähnte ich schon; bei ihm ist die Schwierigkeit nur Mittel, und wo er die schwierigsten gebraucht, da ist auch die Wirkung danach. Große Mittel, große Wirkung, großer Gehalt — freilich wo dies sich zusammenfindet, ist der Künstler auch unseres Rates nicht mehr bedürftig; bei Chopin finden wir allerdings die drei oft vereint. Einen andern und jüngern Einfluß hat Henselt auf unsern Komponisten geäußert; die 3te und 6te Etüde zeugen davon. Daß er sich indes länger in diesem Genre bewegen sollte, glauben wir kaum, — es ist eine Art Blumenmalerei, in der sich das erfindungsreichere Talent unmöglich auf die Zeit ge-

fallen kann; am Original lieben wir sie und haben es öfters ausgesprochen; der junge Künstler mache sich aber los davon und lass' ein Gebiet, auf welchem nur dem Zuerstkommenden Kränze blühen. Daß er trotzdem immer auf Herausbildung der in ihm wohnenden Melodie mit Fleiß bedacht sei, versteht sich von selbst. Mit Teilnahme haben wir des jungen Etüdenhelden gedacht; bald hoffen wir ihm auch auf andern und höheren Wegen zu begegnen; bei seinem Talent, auch zur Orchesterkomposition, wird er immer Würdigeres leisten, wozu wir ihm im voraus unsern besten kritischen Segen verleihen. —

»Songe et vérité« heißt die zweitgenannte Etüdensammlung, was sich allenfalls mit »Wahrheit und Dichtung« übersetzen ließe. Den Grund zu dieser Hauptüberschrift findet man in den Überschriften der einzelnen Stücke, die teils psychische Zustände, teils Naturszenen darstellen sollen. Viel Freundliches enthält das Heft, und der Verleger hat es in diesem Sinne ausgestattet. Was die Überschriften anlangt, so hätte sich der Komponist besser zuvor an Hrn. Rellstab in Berlin gewendet, der sie z. B. an Henselt billigt, an andern nicht, obwohl ohne Gründe[400]. Leichter und anders denken wir. Was ist's denn so Verwunderliches, wenn gute Freunde zusammensitzen, der Komponist ihnen vorspielt und letzterer, wie von einem Lichtstrahl getroffen, plötzlich ausruft: „Könnte man nicht dem oder jenem Stück eine treffliche Überschrift geben, und würde nicht das Opus unbeschreiblich dadurch gewinnen?" und der Komponist jubelt und überschreibt mit großen Buchstaben die betreffenden Stücke. Aus einem tieferen Grunde sind wohl auch die vorliegenden Überschriften nicht herzuleiten, die Musik war eher da als der Titel und erfüllt in flüchtiger Weise, was dieser andeutet. Am rein musikalischen Teil des Werkes hätte man manches zu loben, manches auszusetzen; zu loben das meist heiter Melodische, wie es sich namentlich in den »Les Rivaux«, »L'Innocence«, »Le Troubadour« benannten vorfindet; zu tadeln manches an der Form, die sich noch nicht immer klar und fest genug abrundet, wie auch die oft beleidigenden Ausweichungen in entlegene Tonarten (so in der 1ten von C-dur nach D-dur, in der 5ten von A-moll nach H-moll, in der 12ten von G-moll nach B-moll). Einigen Nummern versuchte der Komponist auch einen kontrapunktischen Anstrich zu geben, in denen sich indes der Mangel an tiefsten Studien am meisten verrät. Im ganzen aber gewähren die Etüden eine angenehme Unterhaltung und mögen als gut bürgerliche Kost exzentrischen Kunstjüngern wohl einmal beigegeben werden.

Der Name des Komponisten der drittgenannten Sammlung — J. Rosenhain — kam schon öfters in der Zeitschrift vor. Namentlich erwähnte sie lobend schon vor Jahren eines Trios und sprach dabei Hoffnungen aus, die sein neues Werk — außer zwei Opern das bedeutendste, was er seitdem geschrieben — zum Teil erfüllt, zum Teil täuscht. Getäuscht sieht man sich, wenn man in den Etüden, im Vergleich zu früher, mehr Meisterschaft im Technischen, mehr Satzreinheit und Formenreichtum zu finden hofft; andererseits erfreut es, den Komponisten nach bedeutenderer Charakteristik ringend zu sehen, sich überhaupt der tieferen poetischen Richtung neuerer Tondichter anschließend. Den Leser gleich in das Werk einzuführen, mögen die Überschriften der einzelnen Etüden hier stehen; wir finden eine »Elegie«, einen »Dialog«, »Schifferständchen«, ein »Lied«, ein Stück »Seereise« überschrieben, zum Schluß einen »Sylphentanz«, außerdem sechs Nummern ohne Überschriften. Es kömmt mir bei ihrer Anzeige zustatten, sie sämtlich noch im Gedächtnis zu haben durch den lebendigen Vortrag des Komponisten selbst. Denn wie man auch eine Komposition mit Teilnahme aufzufassen bemüht ist und sich in ihr Innerstes hineinzudenken, so lebt das Werk doch noch ganz anders unter den Händen des Schöpfers selbst auf, und wäre die Ausführung sogar eine mangelhafte, was indes in unserm Falle nicht zu sagen, da der Komponist gar wohl auf den Tasten zu Hause. So gewann namentlich die letzte auf dem Papier fast dürftig sehende Etüde, der »Sylphentanz«, in der Vortragsweise des Tonsetzers durch die besondern Licht- und Schatteneffekte, wie sie nur ein Spieler, der viel und lange studiert, hervorzubringen vermag; so auch der »Dialog«, in dem sich abwechselnd und witzig hohe und tiefe Stimmen beantworten. Es sind diese zwei Nummern vielleicht die effektvollsten der Sammlung. Doch zeigt sich ziemlich in allen eine geschäftige Phantasie, wenn auch im ganzen mehr bekannten Vorbildern nachringend als eigenen neuen Flug versuchend. Und hier mögen wohl auch die Lebensverhältnisse des Künstlers in Erwägung gezogen werden, der, noch ziemlich jung und noch nicht zur abgeschlossenen Eigentümlichkeit gelangt, vor einigen Jahren seinen alten Wohn- und Studienort Frankfurt mit Paris vertauschte, dem großen Herd der verschiedensten Parteien und ihrer Führer, wo ein Neuling, der überdies ein leicht nachahmendes Talent besitzt, doppelt auf sich achten muß, sich seine ursprüngliche Natur zu bewahren. Wenn daher in einigen Stücken der Sammlung eine ältere Schule, namentlich das Studium von Ries

und Moscheles nicht zu verkennen, so spricht sich in andern die Bekanntschaft mit andern Meistern des Tages so deutlich aus, daß man die Stücke dieser oder jener Gattung sogar verschiedenen Komponisten zuschreiben möchte. Und hier kann man nichts als dem Komponisten zurufen, sich seines Zieles klar bewußt zu werden, damit, was Eigentümliches von höherer Hand in ihn gelegt, sich nicht noch mehr zerstreue und verwerfe, wie dies z. B. bei Meyerbeer der Fall, der, ein eigentlicher Repräsentant seiner Nation, ohne Heimat und Vaterland, nach und nach von allen Völkern zu seiner Kunst geliehen. Auch unser junger Komponist gehört dieser klugen, kopfhellen Nation an, die in der Geschichte der neueren Musik einen so bedeutenden Einfluß gewonnen. Hoffen wir, daß er ihren Bessern nacheifere, daß er sein Talent nicht dem Beifall der Menge aufopfere, daß er deutsch und tüchtig bleibe, immer lernend, beobachtend und wieder aus sich heraus schaffend.

Vieles wäre noch über diese Etüdensammlung zu sagen, namentlich die oben gemachte Andeutung zu bekräftigen, daß sich der Komponist noch mehr der Satzreinheit bis ins kleinste hinein befleißigen, auch nicht ablassen möge, seinen Stücken mehr Rundung zu geben. Genüge das, auf die Sammlung als auf eine interessantere aufmerksam zu machen, die überdies dem Großmeister Cherubini gewidmet ist und schon deshalb zu einem strengeren Urteil auffordert, wie wir es mit dem besten Willen ausgesprochen[401].

Über die neuen Etüden von Kalkbrenner (Études de style et de perfectionnement composées pour servir de complément à la Méthode etc.) etwas dem Werke Ersprießliches zu sagen, wird mir schwer. Bin ich gereizt durch die Sagen, die auch bis zu uns gedrungen: daß nämlich Kalkbrenner sich gerade immer seiner neusten Kompositionen am meisten rühme, daß er seine eigenen Etüden ordentlich studiere, wie ein Schüler von sich selbst, — machte gerade dies meine Neugier rege, — aber ich gestehe, die Etüden haben mich wahrhaft melancholisch gestimmt. Phantasie, wo bist du, Gedanken, wo seid ihr, mochte ich auf jeder Seite ausrufen. Keine Antwort. Fast nichts als trockene Formeln, Anfänge, Überbleibsel; das Bild einer alt und kokett gewordenen Schönen. Dies aber ist das Los aller Künstler, die ihre Kunst nur an ihr Instrument hängen. Sie ergötzen, solange sie jung sind, solange sie Neues und immer Glänzenderes an Fertigkeit zu geben vermögen. Einstweilen aber tauchen jüngere Talente auf; was ehemals bewunderte Fertigkeit war, ist nun Kinderspiel für alle geworden. Jene

aber, an Beifall gewöhnt, können nicht mehr ohne ihn leben, wollen ihn erzwingen; aber keine Hand rührt sich ob der Bemühungen, und die Menge belächelt, was sie sonst anstaunte.

Kalkbrenner hat, wie er selbst erzählt, einen großen Teil seines Lebens der mechanischen Ausbildung seiner Hände gewidmet; einen Beethoven müßte das stören im Komponieren, geschweige denn das schwächere Talent. Und dann kömmt eben im Alter zum Vorschein, was Jugendreiz vormals zu verdecken verstand: der Mangel an tieferer vielseitiger Kenntnis, die Vernachlässigung der Studien großer Vorbilder. Könnte man sich einen Sebastian Bach, einen Beethoven phantasielos denken, sie würden im greiseren Alter noch immer Interessantes genug zutage gefördert haben, weil sie eben studiert, etwas gelernt hatten. Die aber nichts gelernt, mögen bis in ein gewisses Alter hin manch Anmutiges hervorbringen können; dann aber fehlt es ihnen an Kraft, die Ansprüche zu erfüllen, die man an den Mann stellt, und alle unnatürlichen Mittel, dies zu verheimlichen, zeigen die Blöße nur um so beleidigender. Wozu nun diese Etüden? Doch nicht für den Künstler, den Komponisten, die derlei nur zu durchfliegen brauchen, es auf ewige Zeiten beiseite zu legen! Aber auch nicht für Virtuosen und Studierende: für jene nicht, da ihnen schwerlich in den Etüden etwas Neues geboten wird, für diese nicht, die in früheren Kalkbrennerschen Etüden weit besser und bündiger haben können, was diese neuen in wenig veränderten Redensarten nur kümmerlich wiederholen. Daß unter 25 Stücken sich dennoch manches Artigere befinde, kann man wohl glauben; der Kunst ist aber nur mit dem Meisterhaften gedient; wer dies nicht überall und zu jeder Zeit zu geben vermag, hat auch auf den Namen eines wahren Künstlers keinen Anspruch, und von allen diesen Etüden ist keine einzige meisterhaft, d. h. groß in Erfindung und Ausführung. Da laßt uns lieber unsern alten ehrlichen Cramer hervorholen, unsern feingebildeten Moscheles, unsern phantasiereichen Chopin. Zum Studium mittelmäßiger Kompositionen haben wir keine Zeit.

Anfang

Es bleibt uns noch übrig, über die zwei Sammlungen Etüden von Liszt zu berichten, die wir in der Überschrift genauer bezeichnet, und wir können den Leser gleich mit einer Entdeckung bekannt machen, die die Teilnahme für jene Etüdenwerke nur steigern wird. Wir führten nämlich eine bei Hofmeister, auf dem Titel mit Werk 1 als eine »Travail de la jeunesse« bezeichnete, und eine bei Haslinger unter der Aufschrift »Grandes Études« erschienene Sammlung auf. Bei genauerer Durch-

sicht ergibt sich denn, daß die meisten Stücke der letzteren nur Umarbeitungen jenes Jugendwerkes sind, das schon vor vielen, vielleicht 20 Jahren in Lyon erschienen, der unbekannten Verlagsfirma wegen bald verschollen, jetzt vom deutschen Verleger wieder vorgesucht und neu gedruckt worden ist. Kann man mithin die neue, übrigens von Haslinger wahrhaft kostbar ausgestattete Sammlung kein eigentliches Originalwerk nennen, so wird sie sicher und gerade jenes Umstandes halber dem Klavierspieler vom Fach, der sie mit der ersten Ausgabe zu vergleichen Gelegenheit hat, ein doppeltes Interesse gewähren müssen. Aus der Vergleichung ergibt sich nämlich fürs erste der Unterschied zwischen sonstiger und jetziger Klavierspielweise, und wie die neuere an Reichtum der Mittel zugenommen, an Glanz und Fülle jene überall zu überbieten sucht, während andererseits freilich die ursprüngliche Naivität, wie sie dem ersten Jugenderguß innewohnte, in der jetzigen Gestalt des Werkes fast gänzlich unterdrückt erscheint. Sodann gibt auch die neue Bearbeitung einen Maßstab für des Künstlers jetzige ganze gesteigerte Denk- und Gefühlsweise, gestattet uns selbst einen Blick in sein geheimeres Geistesleben, wo wir freilich oft schwanken, ob wir den Knaben nicht mehr beneiden sollen als den Mann, der zu keinem Frieden gelangen zu können scheint.
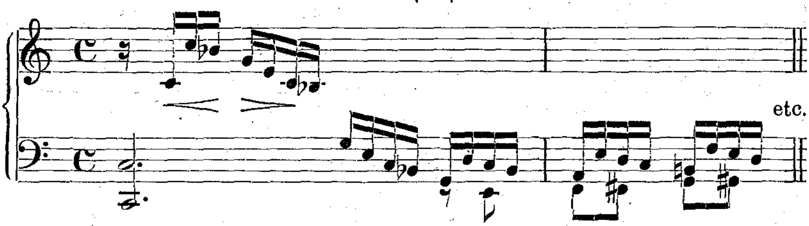
Über Liszts Talent zur Komposition weichen die Urteile überhaupt so sehr voneinander ab, daß ein Eingehen in die wichtigsten Momente, wo er jenes verschiedenzeitig zur Erscheinung gebracht, hier nicht am unrechten Orte steht. Schwierig wird dies dadurch gemacht, daß in Hinsicht der Opuszahlen auf Liszts Kompositionen eine wahrhafte Konfusion herrscht, daß auf den meisten gar keine angegeben ist, so daß man über die Zeit, wo sie erschienen, nur vermuten kann. Wie dem sei, daß wir es mit einem ungewöhnlichen, vielfach bewegten und bewegenden Geiste zu tun haben, geht aus allen hervor. Sein eigenes Leben steht in seiner Musik. Früh vom Vaterlande fortgenommen, mitten in die Aufregungen einer großen Stadt geworfen, als Kind und Knabe schon bewundert, zeigt er sich auch in seinen älteren Kompositionen oft sehnsuchtsvoller, wie nach seiner deutschen Heimat verlangend, oder frivoler vom leichten französischen Wesen überschäumt. Zu anhaltenden Studien in der Komposition scheint er keine Ruhe, vielleicht auch keinen ihm gewachsenen Meister gefunden zu haben; desto mehr studierte er als Virtuos, wie denn lebhafte musikalische Naturen den schnellberedten Ton dem trocknen Arbeiten auf dem Papier vorziehen. Brachte er es

nun als Spieler auf eine erstaunliche Höhe, so war doch der Komponist zurückgeblieben, und hier wird immer ein Mißverhältnis entstehen, das sich auffallend auch bis in seine letzten Werke fortgerächt hat. Andere Erscheinungen stachelten den jungen Künstler noch auf andere Weise. Außerdem daß er von den Ideen der Romantik der französischen Literatur, unter deren Koryphäen er lebte, in die Musik übertragen wollte, ward er durch den plötzlich kommenden Paganini gereizt, auf seinem Instrumente noch weiter zu gehen und das Äußerste zu versuchen. So sehen wir ihn (z. B. in seinen »Apparitions«) in den trübsten Phantasien herumgrübeln und bis zur Blasiertheit indifferent, während er sich andererseits wieder in den ausgelassensten Virtuosenkünsten erging, spottend und bis zur halben Tollheit verwegen. Der Anblick Chopins, scheint es, brachte ihn zuerst wieder zur Besinnung. Chopin hat doch Formen; unter den wunderlichen Gebilden seiner Musik zieht sich doch immer der rosige Faden einer Melodie fort. Nun aber war es wohl zu spät für den außerordentlichen Virtuosen, was er als Komponist versäumt, nachzuholen. Sich vielleicht selbst nicht mehr als solcher genügend, fing er an, sich zu andern Komponisten zu flüchten, sie mit seiner Kunst zu verschönen, zu Beethoven und Franz Schubert, deren Werke er so feurig für sein Instrument zu übertragen wußte; oder er suchte sich, im Drange, Eigenes zu geben, seine älteren Sachen vor, sie sich von neuem auszuschmücken und mit dem Pomp neugewonnener Virtuosität zu umgeben.

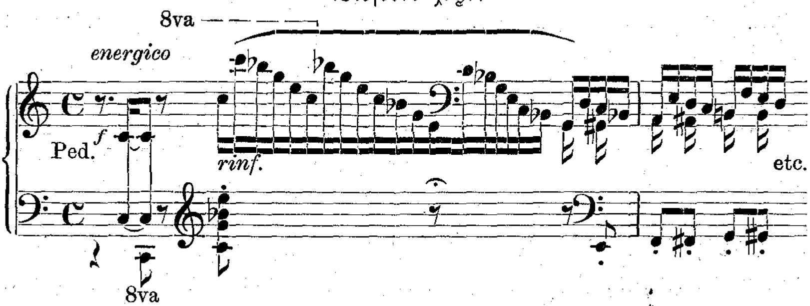
Nehme man das Vorstehende als eine Ansicht, als einen Versuch, den undeutlichen, oft unterbrochenen Gang, den Liszt als Komponist genommen, sich durch sein überwiegendes Virtuosengenie zu erklären. Daß Liszt aber bei seiner eminenten musikalischen Natur, wenn er dieselbe Zeit, die er dem Instrument und andern Meistern, so der Komposition und sich selbst gewidmet hätte, auch ein bedeutender Komponist geworden wäre, glaub' ich gewiß. Was wir von ihm noch zu erwarten haben, läßt sich nur mutmaßen. Die Gunst seines Vaterlandes sich zu erwerben, müßte er freilich vor allem zur Heiterkeit, zur Einfachheit zurückkehren, wie sie sich so wohltuend in jenen älteren Etüden ausspricht, müßte er mit seinen Kompositionen eher den umgekehrten Prozeß, den der Erleichterung anstatt der Erschwerung vornehmen. Indes vergessen wir nicht, daß er eben Etüden geben wollte, und daß sich hier die neu komplizierte Schwierigkeit der Komposition durch den Zweck entschuldigt, der eben auf Überwindung der größten ausgeht.

Dem Leser nun das Urteil über die vorliegenden Etüden, ihre ursprüngliche Gestalt und die Art der Bearbeitung zu erleichtern, mögen hier einige Anfänge stehen:
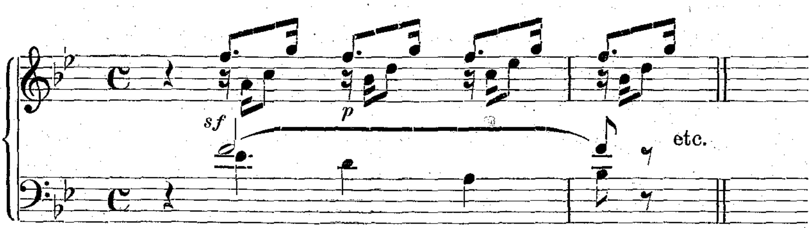
Nr. 1 sonst:
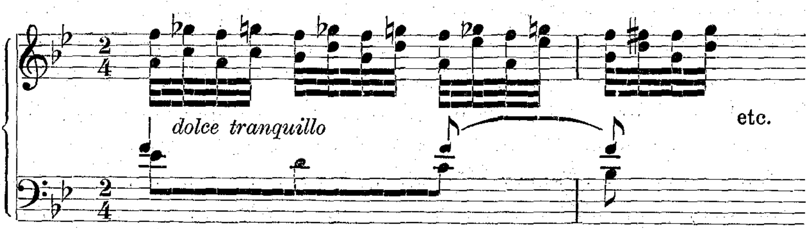


Dieselbe jetzt:
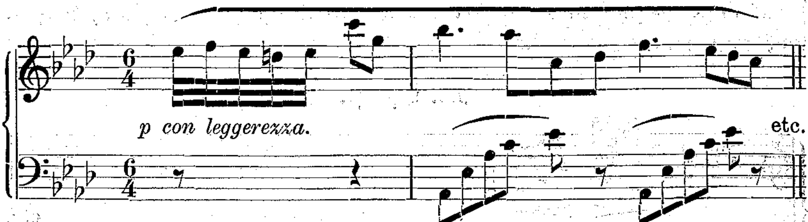


Nr. 5 sonst:



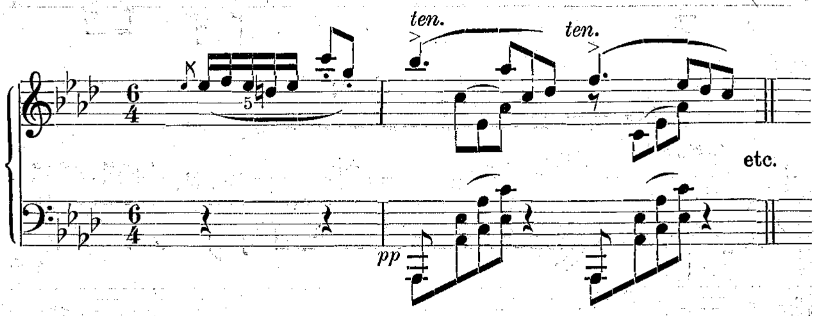
Dieselbe jetzt:



Nr. 9 sonst:
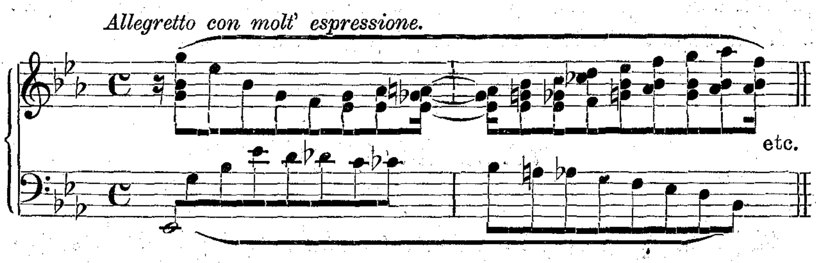


Dieselbe jetzt:
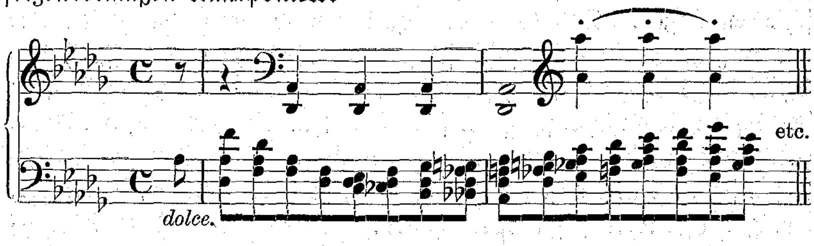


Man sieht die Ähnlichkeit und den Unterschied. Die Grundstimmungen der Anfänge sind meistens dieselben geblieben, nur von reicheren Figuren umhangen, strotzender in der Harmonie, alles stärker aufgetragen; im Verlauf der Stücke finden sich aber in der neuen Ausgabe so viele Abweichungen, daß das Original oft ganz in den Hintergrund tritt. So hat die 2te Etüde in A-moll eine Menge Zusätze, einen neuen Schluß erhalten. In der 3ten (in F-dur) ist die ältere Etüde noch weniger zu erkennen, die Bewegung eine andere worden, eine Melodie hinzugekommen, wie denn das ganze Stück in der Bearbeitung (bis auf den trivialeren Mittelsatz in A-dur) an Interesse zugenommen. In der 4ten (D-moll) hat er über die Figur des ersten Originals ebenfalls Melodie aufgebaut, einen beruhigenden Mittelsatz eingeschaltet und zum Schluß jener Melodie neue Begleitungen gegeben. Eine totale Umwandlung hat die 5te erfahren usw. usw. Ganz neu sind nun die folgenden drei und der Länge nach wohl die größten Etüden, die es gibt, keine nämlich unter 10 Seiten. Eine Kritik nach gewöhnlicher Weise über sie anstellen zu wollen, Quinten und Querstände etwa herauszusuchen und zu verbessern, wäre ein unnützes Bemühen. Hören muß man solche Kompositionen, sie sind mit den Händen dem Instrument abgerungen, sie

müssen uns durch sie auf ihm entgegenklingen. Und auch sehen muß man den Komponisten; denn wie der Anblick jeder Virtuosität erhebt und stärkt, so erst jener unmittelbare, wo wir den Komponisten selber mit seinem Instrumente ringen, es bändigen, es jedem seiner Laute gehorchen sehen. Es sind wahre Sturm- und Grausetüden, Etüden für höchstens zehn oder zwölf auf dieser Welt[402]; schwächere Spieler würden mit ihnen nur Lachen erregen. Am meisten sind sie einigen jener Paganinischen für Violine verwandt, von denen Liszt neuerdings auch welche für das Pianoforte zu übertragen beabsichtigt[403]. Die nun folgenden Nummern der neuen Ausgabe stützen sich wiederum auf die ältere. Nr. 9 hat eine Einleitung erhalten und im Verlauf manch interessanten Zusatz. Nr. 10 erscheint ebenfalls breiter ausgeführt und freilich um das Zehnfache schwieriger. In Nr. 11 wird der Hauptgedanke:



folgendermaßen transponiert:



Im Verfolg der neuen Etüde tritt eine neue Figur hinzu über einen etwas platten Gedanken, dagegen der Mittelgesang reizend und an Melodie das Innigste, was die ganze Sammlung enthält, genannt werden muß. Die erwähnte Figur tritt dann noch einmal in größten Klaviermassen auf.

Nr. 12 endlich ist ebenfalls eine Umarbeitung der letzten Etüde der älteren Arbeit und die ursprünglich in $^4/_4$-Takt gesetzte Melodie in $^6/_8$ umbrochen; sie bietet eine Menge der schwierigsten Begleitungsarten, man weiß oft nicht, wo die Finger hernehmen. Die Nummern

6, 8 und 11 der Hofmeisterschen Ausgabe sind in der neuen übergangen (an deren Stelle jene drei neuen getreten); vielleicht bringt sie Liszt noch in folgenden Heften, da er doch wohl den ganzen Kreis der Tonarten bearbeiten will.

Wie wir sagten, man muß alles dies von einem Meister, womöglich von Liszt selbst hören. Vieles würde uns freilich auch dann noch beleidigen, vieles, wo er aus allen Randen und Banden herausgeht, wo die erreichte Wirkung doch nicht genug für die geopferte Schönheit entschädigt. Aber mit Verlangen sehen wir seiner Ankunft entgegen, die er uns den nächsten Winter zugesagt[404]. Gerade mit diesen Etüden hat er bei seiner letzten Anwesenheit in Wien so erstaunlich gewirkt. Große Wirkungen setzen aber immer auch große Ursachen voraus, und ein Publikum läßt sich nicht umsonst enthusiasmieren. So bereite man sich durch vorläufige Durchsicht der beiden Sammlungen auf den Künstler vor; die beste Kritik wird er dann selbst geben am Klavier. —

---

76. Kamilla Pleyel.

I.

Auf dem Konzertzettel der Mad. Kamilla Pleyel prangten Kompositionen nebeneinander, die auf die würdigste Richtung der Künstlerin schließen ließen. Das G-moll-Konzert von Mendelssohn hatten wir vor kurzem von Mendelssohn selbst gehört. Es war interessant, das Spiel der lebhaften Französin mit dem des Meisters zu vergleichen; den letzten Satz nahm sie sogar schneller. Im übrigen mag der Komponist mit der immer musikalischen Auffassung sicher einverstanden gewesen sein, bis auf einzelne Gesangstellen, die wir einfacher, innerlicher, weniger affektvoll gespielt wünschten. Anders als andere Klaviervirtuosen, die gar kein ganzes Konzert mehr öffentlich zu Gehör zu bringen wagen, gab uns Mad. Pleyel sogar ein zweites, das Konzertstück von Weber, das gerade heute ein doppeltes Interesse bot, da es, der Vorgänger des Konzerts von Mendelssohn, an vielen Stellen in die Phantasie des, wie er's schrieb, noch jungen Künstlers verführerisch hineingespielt haben mag, sich übrigens in Zartheit und Feinheit des Ausbaues mit dem jüngern Werke wohl kaum messen kann. Mad. Pleyel trug es äußerst glücklich vor und mit derselben warmen Leidenschaft, mit der sie alle Musik aufzufassen scheint. So hatte sich auch

im Publikum bald jene freudige, mitteilende Stimmung verbreitet, wie sie nur nach Genuß und Wechselwirkung von Meisterwerk und Meisterspiel aufkommen kann. Von dem Stück, mit dem die Künstlerin den reichen Musikabend schloß, wünschten wir das gleiche sagen zu können, doch blieb hier das Geschick des schaffenden Talentes hinter dem ausübenden offenbar zurück; es war eine Komposition der Virtuosin, in der wir, selbst was aus Themen von Weber dazu genommen war, schöner gesetzt und bearbeitet wünschten. Doch war gerade hier der Beifall so rauschend, daß sie wiederholen mußte.

Mad. Pleyel gibt nächsten Sonnabend noch ein zweites Konzert und reist dann über Dresden und Wien nach Frankreich zurück. Die höchst interessante Frau wird überall durch ihr Spiel erfreuen und, mehr als das, durch ihre Vorliebe für das Edelste ihrer Kunst zu dessen Verbreitung mitwirken.

II.

Die Leistungen schienen durch den Enthusiasmus zu wachsen und dieser mit jenen. Die genialische Frau hatte schön gewählt: das C-moll-Konzert von Beethoven und »Oberons Zauberhorn« von Hummel, und im gestrigen Abonnementskonzert das Konzert in E-moll von Kalkbrenner und zum Schluß das Konzertstück von Weber wiederholt. Kalkbrenner war früher eine Zeitlang ihr Lehrer, daher die Wahl; sie spielte es hin, wie man ungefähr ein in jungen Jahren gelerntes Gedicht später einmal wie zum Vergnügen sich vorspricht; die vollendete Schule war in der Meisterin aufgegangen. Im Konzert von Beethoven traten andere Seiten ihrer musikalischen Natur vor; sie trug es würdig, ohne Fehl, im deutschen Sinne vor, daß uns die Musik wie ein Bild ansprach, während es in der Phantasie von Hummel wie aus luftigem Geisterreich zu uns herabklang. Das Konzert von Weber zog einen freudigen Aufstand nach sich; es flogen Blumen und Kränze auf die Dichterin. Das Publikum schwärmte. „Es ist mehr Poesie in dieser Frau als in zehn Thalbergs", sagte jemand. Die Bewegung währte noch lang. Die feine, blumenhafte Gestalt der Künstlerin, ihr kindliches Verneigen, als ob ihr dieser Beifall nicht gebühre, noch mehr, was sie Tieferes durch ihre Kunst offenbarte, wird die Erinnerung noch in die Zukunft verfolgen. Mit den innigsten Wünschen sehen wir der scheidenden Künstlerin nach, daß sie vom Glück, mit dem sie so viele erfüllt, auch an sich selbst erfahren möge. — Florestan.

77. Erinnerung an eine Freundin.

Von Eusebius.

— Im Künstlerkreise, der sich im Anfang des Jahres 1834 in unserer Stadt zu bilden anfing, nahm Henriette Voigt, unsere jüngst entschlafene Freundin, eine besondere Stellung ein; es sei ihrer mit einigen Worten in diesen Blättern gedacht, die jenem Vereine ihre Entstehung verdanken, an denen die Hingeschiedene das lebhafteste Interesse nahm. Dies hauptsächlich durch Ludwig Schunkes, ihres Lehrers und Freundes, Mitwirkung. Bis zur Bekanntschaft mit diesem teuren Künstler war Henriette Voigt vorzugsweise der älteren Schule zugetan. Eine Schülerin von Ludwig Berger in Berlin, spielte sie besonders dessen Kompositionen mit begeisterter Vorliebe, außerdem nur von Beethoven. Wir wußten das, und wie nun Florestan sogenannte „Beethovenerinnen" nur mit Mühe ansprechen kann, so währte es lange, ehe er, zugleich mit Schunke, ein Verhältnis anknüpfte, das später eine Menge so freundlicher Erlebnisse zur Folge hatte[405]. Nur einen Schritt in ihr Haus getan, und der Künstler fühlte sich heimisch darin. Aufgehängt waren über dem Flügel die Bildnisse der besten Meister, eine ausgewählte musikalische Bibliothek stand zur Verfügung; der Musiker, schien es, war Herr im Haus, die Musik die oberste Göttin; mit einem Wort, Wirt und Wirtin sahen an den Augen ab, was Musikers Wünsche sein mochten. In diesem Sinne wird noch mancher fremd und unbekannt Hergekommene des gastfreien Hauses gedenken. Schunke wohnte sich bald ein; durch ihn wurde Henriette auch auf die neueren Richtungen aufmerksam, die nach Beethovens und Webers Tod sich geltend gemacht. So wurde Franz Schubert vorgenommen, und versteht es jemand, musikalische Sympathien anzufachen, so ist er es durch seine vierhändigen Kompositionen, die schneller als Worte die Gemüter zusammenführen. Daneben waren Mendelssohn und Chopin aufgetaucht; der Meisterzauber des ersteren hatte die Frau bis zur Verehrung eingenommen, während sie die Kompositionen des andern lieber spielen hörte als selbst spielte. Ein anderer hochgeschätzter Gast des Hauses war Hofrat Rochlitz, der sich gern von der Freundin vom Leben und Weben der jüngern Künstler erzählen, von ihren Leistungen sich durch ihr Spiel unterrichten ließ. Dazu stand sie mit vielen namhaften Künstlern in lebhaftem Briefwechsel, daß auch der Auswärtigen mit Teilnahme gedacht wurde. Diesem regen Leben wurde leider und zu früh gerade der entrückt, der es zum größten Teil

hervorgerufen. Ludwig Schunkes Krankheit nahm im Verlauf des Jahres 1834 eine immer drohendere Gestalt an. Eine treuere Pflegerin konnte er nicht leicht finden als unsere Freundin, und könnten Menschenhände den Tod abwenden, so müßten es ihre vermocht haben, aus denen er Trost und Ermutigung bis zum letzten Atemzuge empfing. Er starb, jung, als Künstler vor seinem Ziel, aber unvergessen und geliebt von vielen. Seitdem klopfte wohl noch mancher andere Künstler an das bekannte gastfreundliche Haus an, bildeten sich neue Verhältnisse; zu solch innigem und bedeutendem Ganzen wollte sich aber keines mehr gestalten; die zerrissene Saite klang noch lange nach. Bald fünf Jahre später starb die Freundin an derselben Krankheit, jener verzehrenden, die die Natur dem Siechenden so gütig zu verbergen weiß, daß er von Tag zu Tag an Kräften zuzunehmen glaubt, und so seltsam täuschte sie die Kranke — die doch eines Tages von den trübsten Ahnungen ergriffen wurde —, daß sie sich eben deshalb, und weil Schwindsüchtige nur selten an Tod glauben, gerade mit jenen Ahnungen zu neuen Lebenshoffnungen tröstete. Bis zum letzten Augenblicke behielt sie aber dieselbe Liebe zur Musik, dieselbe aufopfernde Anhänglichkeit an ihre Meister und zeigte sie es in so kleinen Zügen, wie daß sie oft selbst Blumen und Früchte einkaufte, sie einem verehrten Künstler[406] heimlich oder offen zuzuschicken. So ließ sie noch oft Schunkes Grab bekränzen, auf dem sie schon vorher einen Denkstein hatte setzen lassen. So steuerte sie überall bei, wo es Musik und Musiker galt, wozu ihr äußere günstige Verhältnisse und ein ihren Lieblingsgedanken nirgends verwehrender Gatte freundlich zur Seite standen.

Vorzügliche Sorgfalt verwendete sie auf ihr Album; es war ihr Teuerstes, das sie nicht für Juwelen hingegeben hätte; auch finden sich fast alle ausgezeichneten Musiker der Gegenwart darin[407]. Mit ungewöhnlicher Leichtigkeit und Anmut schrieb sie auch Briefe; diese und die Antworten darauf geben eine interessante Sammlung, aus der wir indes, da sie meist noch zu nahe Zustände berühren, etwas mitzuteilen verhindert werden. In ihren Tagebüchern wechselt Prosa und gebundene Rede, meistens auf Kunst und Künstler Bezügliches aussprechend. Ihr Geist rastete selten, etwas wenigstens mußte jeden Tag fast der geliebten Musik getan werden. Dabei war sie musterhafte Hausfrau und Mutter[408].

Ihr Klavierspiel hatte die Vorzüge, die L. Bergers Schule eigen; sie spielte korrekt, zierlich, gern, doch nicht ohne Ängstlichkeit, wenn mehrere

zuhörten. Den Grundsätzen ihrer Schule hing sie lange und mit Strenge an, so daß sie z. B. nur mit Mühe zum Gebrauche des belebenden Pedals zu bewegen war. Nie aber hörten wir jemals eine schlechte Komposition von ihr spielen, nie auch munterte sie Schlechtes auf; als Wirtin vielleicht genötigt, es hinnehmen zu müssen, zog sie dann lieber vor zu schweigen, trotz aller Aufmerksamkeit für die Person des Künstlers im übrigen.

Noch im Winter 1836 machte ihr L. Berger die Freude, sie zu besuchen und in ihrem Hause zu wohnen. Der Anmeldebrief möge hier als charakteristisch eine Stelle finden.

Dresden, 24. Oktober 1836.

Mein teures, bestes Jettchen, nach langem Aufschub erscheint endlich der Prüfungstag auch für Sie! Sehen Sie ihm mit ruhiger christlicher Ergebung entgegen; niemand kann seinem Schicksale entgehen. —

Noch in dieser Woche, etwa Donnerstag, Freitag, wird plötzlich jemand bei Ihnen anpochen und um einige Tage und Nächte Herberge und homöopathische Ätzung bitten, der Küchenzettel ist nicht schwierig: „Suppe und Fleisch"! — Sein Treiben oder Vorhaben: nächst einigen männlichen Bekannten und Freunden, die Frauen Voigt und Lipsia zu sehen. Dann möchte er einige seiner eigenen Kinder — übel- oder wohlgeratene — dort verkaufen[409]. Aus gesetzmäßiger oder wilder Ehe — sie sind ziemlich, ja manche unziemlich herangewachsen und sollen ihren Weg unter den Menschen nun selbst finden lernen. Ein paar davon führt er mit sich, die übrigen werden im Sacke verkauft, oder mit der bekannten weiland Müncheberger Torkeule[410] erschlagen! —

Nun, liebes Jettchen, fürchten Sie sich nicht. Besser, Sie, Ihr lieber Herr und Hausvogt nebst Frl. Tochter[411] freuen sich einigermaßen im voraus auf den Besuch Ihres alten Freundes und rufen freundlich und mutig ihm entgegen: Herein! herein! lieber guter Freund! Sei'n Sie uns herzlich willkommen und nehmen Sie mit einfachen, stillen Leuten vorlieb, Sie bester, alter

Freund Berger aus Berlin.

Er ging seiner Schülerin nur wenige Monate voraus, im Februar dieses Jahres. Es findet sich in Henriettens Tagebüchern ein Gedicht über den Todesfall, und darin folgende Stelle:

Immerdar künd' ich mit Lust, was Du uns als Denkmal gelassen,
Was Du begeistert schufst, was Du, ein Künstler, uns gabst.
Höheren Strebens erfüllt, blieb fremd Dir das Niedre, Gemeine,
Was aus der Brust Dir quoll, mahnt an die bessere Zeit,

Wo noch die heilige Kunst, veredelnd die Herzen der Menge,
Nicht nur durch äußeren Glanz Sänger und Hörer verband.
Schmerzlich erfüllt uns das Bild, auch Du zur Ruhe gegangen,
Einer der wenigen noch, die da geschützet ihr Recht — — 412.

Am 24. Februar 1839.

Besser als ich vermag, charakterisiert sie sich selbst in ihren Tagebüchern.

31. August 1836. — Ich kann mir nicht helfen — ich sehe das jetzige Treiben und Schaffen der Musik nur als eine Durchgangsperiode an (Ausnahmen lasse ich gelten), woraus sich noch Besseres und Klareres entwickeln muß — es ist ein Kämpfen und Ringen, aber der Sieg liegt wohl noch weit. —

10. Septr. 1836. — Warum erlernt man heutzutage so viele Sprachen? wahrlich, um mit vielen Zungen dieselben Fadaisen zu reden — wenn doch jeder erst seine Muttersprache richtig spräche und schriebe! —

13. Septr. — Gestern war Chopin hier und spielte eine halbe Stunde auf meinem Flügel — Phantasie und neue Etüden von sich — interessanter Mensch, noch interessanteres Spiel — es griff mich seltsam an. Die Überreizung seiner phantastischen Art und Weise teilt sich dem Scharfhörenden mit: ich hielt ordentlich den Atem an mich. Bewundernswürdig ist die Leichtigkeit, mit der diese samtenen Finger über die Tasten gleiten, fliehen möcht' ich sagen. Er hat mich entzückt, ich kann es nicht leugnen, auf eine Weise, die mir bis jetzt noch fremd war. Was mich freute, war seine kindliche, natürliche Art, die er im Benehmen wie im Spiele zeigte. —

10. Okt. — Sonderbar, wie mancher Hang, der sich schon in der Kindheit offenbart, bis in späte Jahre an uns haften bleibt, so auch das Gegenteil — jegliches Widerstreben. — Von jeher fühlte ich Abneigung gegen alle Seiltänzergeschichten, Bereiterkünste u. dgl. — so hat sich diese Ansicht ganz unbewußt in die Kunst hinübergeschlichen, und wenn ich auch für den Augenblick mich zum Staunen hinreißen lasse, so kehrt bald mein angeborner Widerwille zurück. — Nur keine Seiltänzereien in der Musik — wie wird dies Heiligtum dadurch profaniert. — Künstelei ist ja keine Kunst — wie oft wird das heutzutage verwechselt. Alles muß die Natur zur Grundlage haben: wenn auch die jüngere, weiterstrebende Schwester, die Kunst, höher hinauf in geistige Sphäre treibt, die Grundlage hat sie doch von der älteren Schwester — denn gäbe es ohne Natur wahre Kunst, ohne Gott eine Welt? und doch wird diese mehr angestaunt und der Gott oft darüber vergessen! —

20. Okt. — Welche reine Freude genoß ich heute durch den Blick in eine ausgezeichnete, hochgebildete Seele: — ich las einen Aufsatz von Moscheles über Schumanns Sonate — er ist ein Meisterstück voller Einsicht, Klarheit — er trifft immer das Wahre und sagt uns durch ein paar Worte das vollständigste Urteil. — Wie wohl tut es, solche goldene Früchte zu erblicken in einer Zeit, wo das geistige Obst meist unreif abgenommen wird. — Moscheles, hätte er mich gesehen, hätte mich um meine Freude über seine Worte beneiden müssen. —

21. Okt. — Wie paßte heute des Altvaters Haydn kostbare B-dur-Sinfonie zu Moscheles' Aufsatz — diese Sonnenklarheit! — Himmlischer Wohllaut liegt in diesen Klängen, die nichts von Lebensüberdruß merken lassen, die nichts erzeugen als Frohsinn, Lust am Dasein, kindliche Freude über alles, und — welch ein Verdienst hat er dadurch noch um die jetzige Zeit, diese krankhafte Epoche in der Musik, wo man so selten innerlich befriedigt wird. —

3. Nov. — Heute spielte Mendelssohn das G-dur-Konzert von Beethoven mit einer Meisterschaft und Vollendung, die alle hinriß. — Ich hatte einen Genuß wie selten im Leben, und ich saß da, ohne zu atmen, ohne ein Glied zu rühren, aus Furcht vor Störung. — Die Angst nun, nach dem Ende mit den Leuten sprechen zu müssen, schiefe Urteile und Bemerkungen zu hören! — ich mußte den Saal verlassen und in die frische Luft. —

20. Febr. 1837. — Nie betete ich das Vaterunser frommer als heute, vor dem Bette meines Kindes kniend, mit einer Inbrunst, als wäre es Gott selbst, vor dem ich in Andacht niedersänke. —

11. Juni. — Ich begreife nicht, wie so viele Mütter (und ich erfahre es täglich im Leben) ihre Kinder fortschicken können, um freier zu atmen — ich atme nur frei, wenn mein Kind bei mir ist, sonst läßt es mir nirgends Ruhe — und wie kann man sich des Genusses berauben, es so lange und so oft als nur möglich zu sehen? —

13. März 1838. — Mendelssohns »Paulus« ist ein Normalwerk, und wird eine seiner Kompositionen ihn unsterblich machen, so ist es, dünkt mich, dies Oratorium. Ich sagte es bald nach den ersten Proben, die ich mitsang, da mir alles daraus gleich so klar in Ohr und Herz drang, und jetzt bestätigt es die Aufnahme, die diese Schöpfung überall findet. Wie glücklich wir, die wir es unter des Meisters eigener Leitung hören und ausführen dürfen! —

12. April. — Welch eine traurige Empfindung es allemal in mir zurückläßt, eine Virtuosenfamilie zu hören! — Wenn das ganze Leben eines Menschen nur auf Mechanik gerichtet ist, so wird schon das Dasein des Geistes schwer vergeudet! — Nun höre man die Leistungen solcher von früh an zur Musik gepeitschten Kinder, dieses unreife oder überreife Wesen — ach mir ist dabei so bange zumute — ich möchte diese armen Geschöpfe auf andere Bahnen bringen, ich kann sie nicht bewundern, nur beklagen. —

25. April. — Nach und nach ist es mir gleichgültig geworden, was die Welt denkt und sagt. — Von mir denken die Leute, ich spiele ungeheuer viel und lebe meinen Lieblingsbeschäftigungen, während in Wirklichkeit Wochen vergehen, ohne den Flügel zu öffnen, daß ich spiele, lese und sonst etwas treibe, als — dieses schreibe in einer Zeit, wo andere schlafen, ruhen oder die edle Zeit in Gesellschaften zubringen, — das ist aber der Unterschied des emporstrebenden Menschen, daß er denkt und wacht, auch während er niedere Arbeiten verrichtet, daß er fortschreitet unter allen Verhältnissen — aber dieses Fortschreiten können die Leute nicht begreifen und meinen, nur im Studieren liege das Weiterkommen — es liegt ganz wo anders, sonst käme aus so vielen studierenden Köpfen nicht so viel Stroh und Holz heraus.

15. Septr. — Heute sangen wir den »Paulus« in erleuchteter Kirche. — Ich habe nun in diesem wie im vorigen Jahre alle Proben mitgemacht und kenne das Werk ziemlich in- und auswendig, dennoch weiß ich keinen ähnlichen Eindruck — diese Größe und Erhabenheit und dies tiefe innige Gefühl — man wird durch und durch beseligt. — O! die Freude, unter seiner Leitung dieses Werk zu singen, in seine Ansichten einzugehen! —

22. Septr. — Heute war ich in einem Laden, wo das Neueste der Messe zu sehen war in ungeheurer Fülle, und nur Putzsachen! — Diese Menschen alle, die da kauften, diese Menge, die da verkauften, ein Drängen und Treiben zum Wahnsinn! Alle liefen durcheinander, und viele verloren fast ihren Kopf über das, was sie darauf setzen wollten. — Es drängte sich mir unwillkürlich eine Träne ins Auge, mir fiel Himmel und Erde so schwer aufs Herz — ich dachte: diese Anstrengungen alle, wozu? warum? — um zu leben doch nicht? nein, um sich das Leben auszuschmücken! — O vor allen künstlichen Blumen werden am Ende die Leute die unseres Schöpfers nicht mehr ansehen — — ich mußte fort.

Das Tagebuch für 1839 enthält nichts als die einzigen ahnungsschweren Worte:

3. Januar 1839. — Mit welch bangen, bewegten Gefühlen begrüße ich das neue Jahr — was wird es mir bringen, Freude oder Trauer? — Werde ich am Schlusse desselben noch hier weilen auf der Erde? — Mut und Standhaftigkeit! — Gott hilft mir gewiß, so oder so[413]!

---

78. Sonaten für Pianoforte.

Louis Lacombe, Phantastische Sonate. Werk 1.
Stephan Heller, Sonate. Werk 9.
F. W. Grund, Große Sonate. Werk 27.

Knabe, Jüngling und Mann können kaum mehr voneinander verschieden sein als obige Sonatenwerke, und wüßt' ich nicht zufällig, daß ihre Verfasser wirklich in solchem Alterverhältnis zueinander stehen, so müßten es ihre Arbeiten verraten. Unter dem Knaben verstehe man aber keinen deutschen, sondern einen französischen, einen von jenen frühmutigen, wie man sie in Pariser Emeuten wohl manchmal Barrikaden errichten sieht, die in einer Anwandlung von Lebensüberdruß die Waffe wohl gegen sich selbst anlegten, — oder musikalisch deutlicher, ein Berlioziauer, der auch das Seinige beitragen will zur französischen Romantik, mit viel Courage und einiger Phantasie begabt, ein lebhafter, interessanter, nie verlegener Bursche. Daß er sich gerade auf die Sonate geworfen, eine Musikart, die in Frankreich nur mitleidig belächelt, in Deutschland selbst kaum mehr als geduldet wird, ist wohl aus seinem längeren Aufenthalt in Deutschland herzuschreiben, wo er sich schon vor Jahren als klavierspielendes Kind Namen machte, und seitdem ist er als Spieler bedeutend vorgeschritten. Seine Sonate erinnere ich mich von ihm selbst gehört zu haben in einem Konzert in Wien; er spielte sie höchst fertig, mit glänzendem Anschlag und goldrein. Wien hatte außer Thalberg kaum einen, der ihm im Spiel die Spitze bieten können. Die Komposition wurde damals fast einstimmig vom Publikum dahin gestellt, wo sie hingehört, als ein nicht talentloser Versuch, der nur unter den Händen eines guten Spielers, des Komponisten selbst, bis zum Schluß zu genießen, während er unter andern mitleidlos zu Grabe getragen worden wäre. So ist's mit Schülerarbeiten, und man mache die Probe. Ein schlechter Klavierkomponist gebe seine Mache einem schlechten Klavierspieler, ein Orchesterkomponist sie einer ungeschickten Masse, so treten

die Schwächen erst recht schreiend heraus, während andererseits eine Meisterkomposition auch von Stümperhänden nicht ganz totzumachen. Trotz der Mängel der jungen Sonate dürfen wir aber des Komponisten selteneres Streben, aus dem Ganzen zu formen, willig anerkennen. Was sich Trivialeres in ihr findet, ist zunächst einem Mißverstehen des neuern sogenannten sinfonistischen Klavierstils und -spiels zuzuschreiben. Das Klavier soll in seiner Weise, mit seinen Mitteln Massen anwenden dürfen, Stimmencharaktere vorführen und kann es, nur aber nicht, daß es wie ein arrangiertes Orchestertutti aussieht, Tremolos in beiden Händen, Hörnergänge u. dgl. Solche Stellen ausgenommen, enthält die Sonate auch manche wertvollere, so gleich der natürliche Hauptgesang im ersten Teil, wie denn überhaupt die ersten Seiten Gang und Bewegung haben, bis auf den Eintritt des Mittelteils und dessen Fortführung, jene Stelle in der Sonate und Sinfonie, wo der Schüler meistens verunglückt. Das Andante ist schwach; auch in ihm herrscht jener unrichtig auf das Klavier übertragene Orchestercharakter; nicht minder im Scherzo, doch weniger dürftig. Anklänge an Beethovensche Sinfonien finden sich, wie in der ganzen Sonate, so namentlich im Scherzo. Der letzte Satz ist französisch, Auberisch, Straußisch oder wie man will, am Schluß mit Thalbergschen Sprüngen, die wenig in eine Sonate passen, bis zuletzt alles in Rauch und Flammen aufgeht und vom Spektakel, wie nach dem Fallen des Vorhanges, kaum mehr übrigbleibt als der Schwefelgeruch nach einem Theaterwetter. In Summa, der Komponist rette sich vor dem überhandnehmenden Virtuosen durch Fleiß und Studien in der Komposition; ohne Schüler gewesen zu sein, ist noch keiner ein Meister geworden, und ist der Meister ja selbst wieder nur ein höherer Lehrling, und der Beethovenschen Sonate in B-dur, der einzig-großen, gingen 31 andere Beethovensche voraus.

Fängt freilich jemand so an wie Stephan Heller[414], dessen Sonate wir als die Arbeit eines Jünglings bezeichneten, so erlassen wir ihm einige von den 31; er wird schon mit der 10ten Meisterhaftes zu geben wissen. Ohne viel Worte, in dieser ersten Sonate steckt so viel Mutterwitz, daß wir uns vor künftigen fürchten dürfen, so viel genialisches Blut, daß man eine ziemliche Reihe Pariser Komponisten auf die Dauer damit versehen könnte. So kündigt sich nur ein wirkliches Talent an und fordert den Scharfsinn der Kritik heraus, daß sie ihm nur beikommen möchte, wenn sie Lust hätte. Ich wüßte Achillesfersen; aber der Komponist ist außer ein guter Kämpfer, wie der griechische Held, auch ein

guter Läufer; im Augenblicke, wo man ihm beispringen will, ergreift er lachend die Flucht, im nächsten Moment sich wieder kampffertig zu zeigen; er ist ein schlauer Komponist, der jedem Tadel mit einem besseren Gedanken zuvorkommt als dem erwarteten, mehr von den Grazien geliebt als ihnen folgend, und seine Sonate ein rechter Vorwurf für ordentliche Rezensenten, die es immer erst hinterher sagen, wie etwas nicht sein soll. Also zeigt sich Stephan Heller in seiner Sonate. Man wird fragen, wer, wo ist er? — worauf die kurze Antwort: „Er ist ein geborner Ungar, reiste schon als halbes Wunderkind, lebte und dichtete dann in Augsburg und verlief sich später leider nach Paris." Die Sonate kenn' ich schon seit einigen Jahren im Manuskript. Der Komponist schickte sie mir in vierteljährlichen Absätzen zu, nicht der Spannung wegen, sondern weil er, wie er sich ausdrückte, langsam brüte und mit viel Zeitverlust, und „was eine Sonate überhaupt mehr wäre als letzterer?" — So liegt sie nun fertig da, das geflügelte Kind einer seltenen Phantasie mit seinem klassisch-romantischen Doppelgesicht und der vorgehaltenen humoristischen Maske. Wer etwas liebt, glaubt es auch am besten zu verstehen, und in einem von Beethoven wiederklingenden Konzertsaale stehen oft Dutzende von Jünglingen, selig im Herzen, von denen jeder für sich denkt: „So wie ich versteht ihn doch niemand." Im besten Sinne getrau' ich mir denn die Sonate zu erklären als ein Stück aus dem Leben des Komponisten selber, das er wissend oder unwissend in seine Kunst übersetzte, ein Stück mit so viel innerem Mondschein und Nachtigallzauber, wie es nur der Jugend zu schaffen möglich, in das wohl auch oft eine Jean Paulsche Satyrhand hineingreift, damit es sich nicht zu weit entferne vom gemeinen Lebensmarkt. Irr' ich nicht, so wollte es der Komponist sogar einer Jean Paulschen Person dedizieren, der Liane von Froulay; ein Gedanke, den ihm mancher andere Dedikator sehr verdenken möchte, da das Mädchen schon längst gestorben, und überdies ja nur in einem Buch. Aber Liane hätte die Sonate verstanden, wenn auch mit Beihilfe Siebenkäses, der ja selbst einen „Schwanzstern", ein Extrablatt, eingeschaltet im Scherzo. Die Sonate möge denn ihren Lauf antreten durch diese prosaische Welt. Spuren wird sie überall zurücklassen. Die Alten werden die Perücken schütteln, Organisten über Fugenlosigkeit schreien und Flachsenfingensche Hofräte fragen, ob das auch ad majorem Dei gloriam[415] komponiert wäre, was ja Zweck der Musik, und Verdienst nebenbei? — Einstweilen halte sich der jugendliche Dichter brav beieinander, lasse die Weltstadt vergebens um sich tosen und toben

und kehre bald mit doppeltem Reichtume heim. Und bringt er uns dann seine 10te Sonate mit, wollen wir ihm freudig diese Zeilen vorhalten, wo wir auf ihn als auf einen der Witzigsten und Talentvollsten mit schönen Hoffnungen hingewiesen.

Es bleibt uns noch die dritte Sonate übrig, von F. W. Grund nämlich; Grund genug, wie Florestan wortspielt, etwas Wertes und Tüchtiges zu erwarten. Hut ab vor dem ersten Satz! Er gilt mir die ganze Sonate; in ihm ist Weihe, Schwung und Phantasie; die andern stehen zurück. Es gibt eine ähnlich geformte Sonate von Beethoven, eine der wundervollsten, wo dem kühn leidenschaftlichen ersten Satz (in E-moll) ein einfacher arioser (in E-dur) nachfolgt und damit schließt. Die von Grund ist ähnlich angelegt; aber zur Erfindung des ersten Satzes stehen, wie gesagt, die andern zu blaß daneben. Vielleicht, daß diese erst spätere Zeit nach Vollendung des ersten geschrieben sind, wo dann kommt, daß der Komponist nicht mehr in der ursprünglichen Stimmung fortzufahren weiß. Denn so fein wühlt die Phantasie des Musikers, daß, einmal die Spur verloren oder von der Zeit zugeschüttet, sie später nur durch glücklichen Zufall in seltenem Augenblick wieder aufgefunden wird; darum wird auch ein unterbrochenes, beiseite gelegtes Werk nur selten ein fertiges; lieber fange der Komponist ein neues an, entschlage sich der Stimmung ganz. Wär' es aber mit der Sonate von Grund nicht so, wie ich vermute, so müßte man den Abstand des ersten Satzes von den andern für einen Nachlaß an schöpferischer Kraft ansehen: ein Vorwurf, der ungleich mehr schmerzen würde. Genug, der erste Satz reicht hin, dem Komponisten unsere Achtung zuzusprechen. Die Tonart des Satzes ist G-moll, jene Lieblingstonart der Musiker, aus der schon manches Meisterwerk hervorgegangen: der Charakter dem Beiwort entsprechend, das wir im Anfang des Aufsatzes vergleichsweise aussprachen. Der würdige, vielleicht zu anspruchslos zurücktretende Mann möge weniger sparsam sein mit Veröffentlichung seiner Werke; der Teilnahme der Besten sei er versichert.

1840.

Zur Eröffnung des Jahres 1840. — Die C-dur-Sinfonie von F. Schubert. — Konzerte und Konzertstücke für Pianoforte mit Orchester. — H. W. Ernst. — Die vier Ouvertüren zu »Fidelio«. — »Die Zerstörung Jerusalems«, Oratorium von F. Hiller. — A. Lwoff. — Kürzere Stücke für Pianoforte. — Franz Liszt I. II. — Gutenbergfest in Leipzig. — Dänische Oper. — Mendelssohns Orgelkonzert. — Drei gute Liederhefte. — Trios für Pianoforte. — Musikleben in Leipzig 1839—40.

79. Zur Eröffnung des Jahres 1840.

Die Zeitschrift beginnt mit dem heutigen Tage ihr zwölftes Semester. Gedanken aller Art schließen sich an solchen Abschnitt, Wünsche und Hoffnungen werden an ihm laut; auch verzeiht man sich gern an dem schönen Fest. Im Kampf der Meinungen, selbst mit kämpfend und meinend, haben wir an dem einen festgehalten: vor allem deutsche Kunst zu hegen und zu pflegen. Unerschütterlich steht auch in uns die Ansicht, daß wir noch keineswegs am Ende unserer Kunst sind, daß noch viel zu tun übrigbleibt, daß Talente unter uns leben, die uns in unsern Hoffnungen auf eine neue reiche Blütenzeit der Musik bestärken, und daß noch größere erscheinen werden. Ohne solche Hoffnungen — was wär' all das Sprechen und Schaffen nütz? Was nützte es, eine Kunst zu treiben, in der man nichts mehr zu erreichen sich getraute? Die anderen aber, die sich kräftiger fühlen, die sich für mehr halten als pompejanische Arbeiter, die über dem Suchen nach alten Palästen und Tempeln nicht die Kraft und Zeit verloren, selbst neue aufbauen zu lernen, — möchten sich am heutigen Tage die Hände reichen zu neuen großen Werken. Der wärmsten Anerkennung unsererseits können sie sich versichert halten[416].

---

80. Die C-dur-Sinfonie von Franz Schubert.

Der Musiker, der zum erstenmal Wien besucht, mag sich wohl eine Weile lang an dem festlichen Rauschen in den Straßen ergötzen können und oft und verwundernd immer vor dem Stephansturme stehen geblieben sein; bald aber wird er daran erinnert, wie unweit der Stadt ein Kirchhof liegt, ihm wichtiger als alles, was die Stadt sonst an Sehenswürdigem hat, wo zwei der Herrlichsten seiner Kunst nur wenige Schritte voneinander ruhen. So mag denn, wie ich, schon mancher junge

Musiker bald nach den ersten geräuschvollen Tagen hinausgewandert sein zum Währinger Kirchhof, auf jenen Gräbern ein Blumenopfer niederzulegen, und wär' es ein wilder Rosenstrauch, wie ich ihn an Beethovens Grab hingepflanzt fand. Franz Schuberts Ruhestätte war ungeschmückt. So war endlich ein heißer Wunsch meines Lebens in Erfüllung gegangen, und ich betrachtete mir lange die beiden heiligen Gräber, beinahe den einen beneidend, irr' ich nicht, einen Grafen O'donnel, der zwischen beiden mitten innen liegt[417]. Einem großen Mann zum erstenmal ins Angesicht zu schauen, seine Hand zu fassen, gehört wohl zu jedes ersehntesten Augenblicken. War es mir nicht vergönnt, jene beiden Künstler im Leben begrüßen zu dürfen, die ich am höchsten verehre unter den neueren Künstlern, so hätte ich nach jenem Gräberbesuch so gern wenigstens jemanden zur Seite gehabt, der einem von ihnen nähergestanden, und am liebsten, dachte ich mir, einen ihrer Brüder. Es fiel mir ein auf dem Zuhausewege, daß ja Schuberts Bruder, Ferdinand, noch lebe, auf den er, wie ich wußte, große Stücke gehalten. Bald suchte ich ihn auf und fand ihn seinem Bruder ähnlich, wie mir nach der Büste schien, die neben Schuberts Grabe steht, mehr klein, aber kräftig gebaut, Ehrlichkeit wie Musik gleichviel im Ausdruck des Gesichts. Er kannte mich aus meiner Verehrung für seinen Bruder, wie ich sie oft öffentlich ausgesprochen, und erzählte und zeigte mir vieles, wovon auch früher unter der Überschrift »Reliquien« mit seiner Bewilligung in der Zeitschrift[418] mitgeteilt wurde. Zuletzt ließ er mich auch von den Schätzen sehen, die sich noch von Franz Sch.s Kompositionen in seinen Händen befinden. Der Reichtum, der hier aufgehäuft lag, machte mich freudeschauernd; wo zuerst hingreifen, wo aufhören! Unter andern wies er mir die Partituren mehrer Sinfonien, von denen viele noch gar nicht gehört worden sind, ja oft vorgenommen, als zu schwierig und schwülstig zurückgelegt wurden. Man muß Wien kennen, die eignen Konzertverhältnisse, die Schwierigkeiten, die Mittel zu größeren Aufführungen zusammenzufügen, um es zu verzeihen, daß man da, wo Schubert gelebt und gewirkt, außer seinen Liedern von seinen größeren Instrumentalwerken wenig oder gar nichts zu hören bekommt. Wer weiß, wie lange auch die Sinfonie, von der wir heute sprechen, verstäubt und im Dunkel liegen geblieben wäre, hätte ich mich nicht bald mit Ferdinand Sch. verständigt, sie nach Leipzig zu schicken an die Direktion der Gewandhauskonzerte oder an den Künstler selbst, der sie leitet[419], dessen feinem Blicke ja kaum die schüchtern aufknospende Schönheit entgeht, geschweige denn

so offenkundige, meisterhaft strahlende. So ging es in Erfüllung. Die Sinfonie kam in Leipzig an, wurde gehört, verstanden, wieder gehört und freudig, beinahe allgemein bewundert. Die tätige Verlagshandlung Breitkopf und Härtel kaufte Werk und Eigentum an sich, und so liegt sie nun fertig in den Stimmen vor uns und vielleicht auch bald in Partitur, wie wir es zu Nutz und Frommen der Welt wünschten.

Sag' ich es gleich offen: wer diese Sinfonie nicht kennt, kennt noch wenig von Schubert, und dies mag nach dem, was Schubert bereits der Kunst geschenkt, allerdings als ein kaum glaubliches Lob angesehen werden. Es ist so oft und zum Verdruß der Komponisten gesagt worden, „nach Beethoven abzustehen von sinfonistischen Plänen", und zum Teil auch wahr, daß außer einzelnen bedeutenderen Orchesterwerken, die aber immer mehr zur Beurteilung des Bildungsganges ihrer Komponisten von Interesse waren, einen entschiedenen Einfluß aber auf die Masse wie auf das Fortschreiten der Gattung nicht übten, das meiste andere nur mattes Spiegelgebild Beethovenscher Weisen war, jener lahmen langweiligen Sinfoniemacher nicht zu gedenken, die Puder und Perücke von Haydn und Mozart passabel nachzuschatten die Kraft hatten, aber ohne die dazu gehörigen Köpfe. Berlioz gehört Frankreich an und wird nur als interessanter Ausländer und Tollkopf zuweilen genannt. Wie ich geahnt und gehofft hatte, und mancher vielleicht mit mir, daß Schubert, der formenfest, phantasiereich und vielseitig sich schon in so vielen anderen Gattungen gezeigt, auch die Sinfonie von seiner Seite packen, daß er die Stelle treffen würde, von der ihr und durch sie der Masse beizukommen, ist nun in herrlichster Weise eingetroffen. Gewiß hat er auch nicht daran gedacht, die 9te Sinfonie von Beethoven fortsetzen zu wollen, sondern, ein fleißiger Künstler, schuf er unausgesetzt aus sich heraus, eine Sinfonie nach der andern, und daß jetzt die Welt gleich seine siebente zu sehen bekömmt, ohne der Entwickelung zugesehen zu haben und ihre Vorgängerinnen zu kennen, ist vielleicht das einzige, was bei ihrer Veröffentlichung leid tun könnte, was auch selbst zum Mißverstehen des Werkes Anlaß geben wird. Vielleicht daß auch von den andern bald der Riegel gezogen wird; die kleinste darunter wird noch immer ihre Franz Schubertsche Bedeutung haben; ja die Wiener Sinfonienausschreiber hätten den Lorbeer, der ihnen nötig war, gar nicht so weit zu suchen brauchen, da er siebenfach in Ferdinand Schuberts Studierstübchen in einer Vorstadt Wiens übereinander lag. Hier war einmal ein würdiger Kranz zu verschenken. So ist's oft: spricht man in Wien

z. B. von — —[420], so wissen sie des Preisens ihres Franz Schubert kein Ende; sind sie aber unter sich, so gilt ihnen weder der eine noch der andere etwas Besonderes. Wie dem sei, erlaben wir uns nun an der Fülle Geistes, die aus diesem kostbaren Werke quillt. Es ist wahr, dies Wien mit seinem Stephansturm, seinen schönen Frauen, seinem öffentlichen Gepränge, und wie es, von der Donau mit unzähligen Bändern umgürtet, sich in die blühende Ebene hinstreckt, die nach und nach zu immer höherem Gebirge aufsteigt, dies Wien mit all seinen Erinnerungen an die größten deutschen Meister muß der Phantasie des Musikers ein fruchtbares Erdreich sein. Oft, wenn ich es von den Gebirgshöhen betrachtete, kam mir's im Sinn, wie nach jener fernen Alpenreihe wohl manchmal Beethovens Auge unstät hinübergeschweift, wie Mozart träumerisch oft den Lauf der Donau, die überall in Busch und Wald zu verschwimmen scheint, verfolgt haben mag und Vater Haydn wohl oft den Stephansturm sich beschaut, den Kopf schüttelnd über so schwindlige Höhe. Die Bilder der Donau, des Stephansturms und des fernen Alpengebirgs zusammengedrängt und mit einem leisen katholischen Weihrauchduft überzogen, und man hat eines von Wien, und steht nun vollends die reizende Landschaft lebendig vor uns, so werden wohl auch Saiten rege, die sonst nimmer in uns angeklungen haben würden. Bei der Sinfonie von Schubert, dem hellen, blühenden, romantischen Leben darin, taucht mir heute die Stadt deutlicher als je wieder auf, wird es mir wieder recht klar, wie gerade in dieser Umgebung solche Werke geboren werden können. Ich will nicht versuchen, der Sinfonie eine Folie zu geben, die verschiedenen Lebensalter wählen zu verschieden in ihren Text- und Bilderunterlagen, und der 18jährige Jüngling hört oft eine Weltbegebenheit aus einer Musik heraus, wo der Mann nur ein Landesereignis sieht, während der Musiker weder an das eine noch an das andere gedacht hat und eben nur seine beste Musik gab, die er auf dem Herzen hatte. Aber daß die Außenwelt, wie sie heute strahlt, morgen dunkelt, oft hineingreift in das Innere des Dichters und Musikers, das wolle man nur auch glauben, und daß in dieser Sinfonie mehr als bloßer schöner Gesang, mehr als bloßes Leid und Freud, wie es die Musik schon hundertfältig ausgesprochen, verborgen liegt, ja daß sie uns in eine Region führt, wo wir vorher gewesen zu sein uns nirgends erinnern können, dies zuzugeben, höre man solche Sinfonie. [Hier ist, außer meisterlicher musikalischer Technik der Komposition, noch Leben in allen Fasern, Kolorit bis in die feinste Abstufung, Bedeutung überall, schärfster

Ausdruck des Einzelnen, und über das Ganze endlich eine Romantik ausgegossen, wie man sie schon anderswoher an Franz Schubert kennt. Und diese himmlische Länge[421] der Sinfonie, wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der auch niemals endigen kann und aus den besten Gründen zwar, um auch den Leser hinterher nachschaffen zu lassen. Wie erlabt dies, dies Gefühl von Reichtum überall, während man bei anderen immer das Ende fürchten muß und so oft betrübt wird, getäuscht zu werden. Es wäre unbegreiflich, wo auf einmal Schubert diese spielende, glänzende Meisterschaft, mit dem Orchester umzugehen, hergenommen hätte, wüßte man eben nicht, daß der Sinfonie sechs andere vorausgegangen waren, und daß er sie in reiffster Manneskraft schrieb*. Ein außerordentliches Talent muß es immer genannt werden, daß er, der so wenig von seinen Instrumentalwerken bei seinen Lebzeiten gehört, zu solcher eigentümlichen Behandlung der Instrumente wie der Masse des Orchesters gelangte, die oft wie Menschenstimmen und Chor durcheinander sprechen. Diese Ähnlichkeit mit dem Stimmorgan habe ich, außer in vielem Beethovenschen, nirgends so täuschend und überraschend angetroffen; es ist das Umgekehrte der Meyerbeerschen Behandlung der Singstimme. Die völlige Unabhängigkeit, in der die Sinfonie zu denen Beethovens steht, ist ein anderes Zeichen ihres männlichen Ursprungs. Hier sehe man, wie richtig und weise Schuberts Genius sich offenbart. Die grotesken Formen, die kühnen Verhältnisse nachzuahmen, wie wir sie in Beethovens spätern Werken antreffen, vermeidet er im Bewußtsein seiner bescheideneren Kräfte; er gibt uns ein Werk in anmutvollster Form und trotzdem in neuverschlungener Weise, nirgends zu weit vom Mittelpunkt wegführend, immer wieder zu ihm zurückkehrend. So muß es jedem erscheinen, der die Sinfonie sich öfters betrachtet. Im Anfange wohl wird das Glänzende, Neue der Instrumentation, die Weite und Breite der Form, der reizende Wechsel des Gefühllebens, die ganze neue Welt, in die wir versetzt werden, den und jenen verwirren, wie ja jeder erste Anblick von Ungewohntem; aber auch dann bleibt noch immer das holde Gefühl etwa wie nach einem vorübergegangenen Märchen- und Zauberspiel; man fühlt überall, der Komponist war seiner Geschichte Meister, und der Zusammenhang wird dir mit der Zeit wohl auch klar werden. Diesen Eindruck der Sicherheit gibt gleich die prunkhaft romantische Einleitung,

* Auf der Partitur steht „März 1828"; im November darauf starb Schubert.

obwohl hier noch alles geheimnisvoll verhüllt scheint. Gänzlich neu ist auch der Übergang von da in das Allegro; das Tempo scheint sich gar nicht zu ändern, wir sind angelandet, wissen nicht wie. Die einzelnen Sätze zu zergliedern bringt weder uns noch andern Freude; man müßte die ganze Sinfonie abschreiben, vom novellistischen Charakter, der sie durchweht, einen Begriff zu geben. Nur vom zweiten Satze, der mit so gar rührenden Stimmen zu uns spricht, mag ich nicht ohne ein Wort scheiden. In ihm findet sich auch eine Stelle, da, wo ein Horn wie aus der Ferne ruft, das scheint mir aus anderer Sphäre herabgekommen zu sein. Hier lauscht auch alles, als ob ein himmlischer Gast im Orchester herumschliche.

Die Sinfonie hat denn unter uns gewirkt, wie nach den Beethovenschen keine noch. Künstler und Kunstfreunde vereinigten sich zu ihrem Preise, und vom Meister, der sie auf das sorgfältigste einstudiert, daß es prächtig zu vernehmen war, hörte ich einige Worte sprechen, die ich Schubert'en hätte bringen mögen, als vielleicht höchste Freudenbotschaft für ihn. Jahre werden vielleicht hingehen, ehe sie sich in Deutschland heimisch gemacht hat; daß sie vergessen, übersehen werde, ist kein Bangen da; sie trägt den ewigen Jugendkeim in sich.

So hat denn mein Gräberbesuch, der mich an einen Verwandten des Geschiedenen erinnerte, mir einen zweiten Lohn gebracht. Den ersten erhielt ich schon an jenem Tage selbst; ich fand auf Beethovens Grab — eine Stahlfeder, die ich mir teuer aufbewahrt. Nur bei festlicher Gelegenheit, wie heute, nehm' ich sie in Brauch: mög' ihr Angenehmes entflossen sein!

---

81. Konzertstücke und Konzerte für Pianoforte.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Serenade und Allegro für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters.
W. Sterndale Bennett, Viertes Konzert für Pianoforte.
J. N. Hummel, Letztes Konzert für Pianoforte.

Bei dem ersten Stück kommt es mir zustatten, daß ich es vom Meister selbst gehört in einer seiner glücklichsten Stimmungen[422]. Die Klavierstimme läßt nur die Hälfte der Reize ahnen, die es mit dem Orchester zusammen in ganzer Fülle erschließt. Was man von ihm zu erwarten hat, deutet der Titel an: eine Serenade, eine Abendmusik, der ein frisches,

gesundes Allegro folgt. Wem die erste zugedacht ist — wer weiß es! Einer Geliebten nicht, dazu scheint sie nicht heimlich und verstohlen genug; auch nicht einem großen Mann, dazu fehlt ihr alles; ich denke mir, dem Abend selbst ist sie dargebracht, ein Gruß an das Dasein, den ein schöner Mondabend vielleicht im Dichter geweckt, und weiß man vollends, daß dieser gerade in Sebastian Bachs Kantorstübchen sehen kann von seinem aus, so erklärt sich das Stück um so leichter. Wozu viel Worte über solche Musik? Die Grazie zu zerlegen, das Mondlicht wiegen zu wollen, was nützt es! Wer Dichters Sprache versteht[423], wird auch diese verstehen, und wenn neulich irgendwo von Jena aus berichtet wurde, es fehle dem Mendelssohnschen Phantasieschwung zuweilen an der rechten Höhe, — ei so häng' dich auf, Liederknirps von Jena[424], wenn dir die schöne Erde zu niedrig vorkömmt.

Das Konzert von Bennett hab' ich leider nicht von ihm selbst gehört, wie überhaupt nicht mit Orchester. Mein Ausspruch sagt und lobt daher eher zuwenig als zuviel. Vielleicht, daß Bennett die Orchesterpartien noch öfter hätte andeuten oder auch sie dem Klavierspieler mitspielbar machen können. Die Komponisten, die ihr Werk im Kopfe haben, verlangen hier meistens zuviel, und Spieler, die die fehlenden Instrumente etwa durch Mitsingen ersetzen könnten, gibt es eben auch wenige. Die Form des Konzerts ist die alte dreisätzige, die Tonart F-moll, der Charakter zum Ernst geneigt, nicht düster. Eine freundliche Barkarole leitet den ersten Satz zum letzten; sie namentlich hat, wie ich höre, dem Konzerte die Herzen gewonnen, als es der Komponist hier in Leipzig spielte. Im andern Sinne, als der Witz von andern Komponisten behauptet, spielt das Wasser in Bennetts Kompositionen eine Hauptrolle, als ob sich auch hierin der Engländer nicht verleugnen könnte. Seinen gelungensten Werken: der Ouvertüre zu den »Najaden«, den meisterhändigen Skizzen — »Der See« — »Der Waldbach« — »Die Fontäne« — schließt sich jene Barkarole an, die mit dem Orchester zusammen von reizender Wirkung sein muß. Die andern Sätze bieten nichts Neues in ihrer Gestaltung, oder besser gesagt, sie suchen das Neue nicht im Auffallenden, sondern eher im Anspruchlosen; so läßt Bennett am Schluß der Soli, wo in andern Konzerten Triller über Triller stürzen, den Triller unterbrechen und leise verhallen, als wenn er das Beifallgeklatsche selbst hindern wolle; so ist es im ganzen Konzerte nirgends auf Bravour und Beifall abgesehen: nur die Komposition soll sich zeigen, die Virtuosität des Spiels ist Nebensache, wird vorausgesetzt. Neue

mechanische Kombinationen, Fingeraufgaben findet man also in ihr nicht, wenn sie auch zur Ausführung immerhin schon bedeutende, mehr musikalische als fingerfertige Meisterschaft erfordert, die sich dem Orchester hier unterzuordnen, dort es zu beherrschen versteht. Schöne Melodien findet man die Fülle, die Formen sind reizend und fließend wie immer in Bennetts Kompositionen. Der letzte Satz wird, gegen des Komponisten Individualität, humoristischer; seine lyrische Natur bricht aber auch hier zuletzt durch. Dies möge als Andeutung genügen. Bennetts Name hat schon so guten Klang in Deutschland[425], daß es für echte Klavierspieler nur der Anregung bedarf, daß das Konzert da ist. Er schaffe und wirke noch lange zum Segen wahrer Kunst! —

Noch war in der Aufschrift ein Konzert von Hummel angemerkt, vielleicht das letzte, was er geschrieben; er hat dessen Veröffentlichung nicht erlebt. Auch hier genügt der Name, im voraus zu wissen, was man zu erwarten hat. Als ein Werk aus seiner Blütenzeit, der das A-moll-Konzert, die Fis-moll-Sonate u. a. entsprungen, darf man es freilich nicht ansehen, wird es auch niemand betrachten. Alter und Kindheit berühren sich so oft im Leben wie in der Kunst. So ist das Konzert auch keine Steigerung der früheren, sondern eher ein Rückgang zu den ältesten, anspruchlos, abgeschlossen im Kreise seiner Ideen, an Melodie fast simpel, im Passagenwerk so zierlich und reinlich, wie man es an Hummel kennt. Reaktion wird es somit keine hervorbringen; die Allgemeine Mus. Zeitung mag sagen, was sie will. Die Brust des Künstlers zieren ja auch so viel wohlerworbene Orden, daß es kaum nötig, ihm neue anhängen zu wollen; unbeholfener Eifer macht eher verdächtig. Auf andere nachgelassene Werke des verschiedenen Meisters wird die Zeitschrift in der Folge zurückkommen.

---

82. H. W. Ernst.

Die Worte von Berlioz, Ernst werde wie Paganini einmal die Welt von sich reden machen, fangen an in Erfüllung zu gehen. Ich habe die großen Violinspieler der neueren Zeit fast alle gehört, von Lipinski an bis zu Prume herab. Jeder fand seinen begeisterten Anhang im Publikum. Jener hielt es mit Lipinski: das Imposante seiner Individualität fällt auf, man braucht nur ein paar seiner großen Töne gehört

zu haben. Andere schwärmten über Vieuxtemps, den genialsten der jungen Meister, der schon jetzt so hoch steht, daß man nicht ohne eine geheime Furcht an seine Zukunft denken möchte. Ole Bull gab uns zu raten, wie ein tiefsinniges Rätsel, mit dem man nicht fertig werden kann, namentlich er fand Gegner —, und so haben Bériot, Ch. Müller, Molique, David, Prume jeder sein besonderes Publikum für sich, jeder seinen Schildträger in der Kritik. Aber Ernst versteht es, ähnlich wie Paganini, allen Parteien zu genügen, alle für sich gewinnen zu können, wenn er will, wie er denn auch, mit allen Schulen vertraut, zur vielseitigsten Eigentümlichkeit durchgebrochen. Auch an improvisatorischer Kraft, der reizendsten am Virtuosen, steht er Paganini nahe, und hier mag sein früherer häufiger Umgang mit Paganini auf ihn gewirkt haben. Ernst ist aus Brünn gebürtig, kam sehr jung nach Wien auf das dasige Konservatorium, lernte dann Paganini kennen und machte 1830 seinen ersten Ausflug nach dem Rhein zur selben Zeit, als auch Paganini dort war. Seine außerordentliche Virtuosität, obwohl sie offenbar noch manches von Paganinis Art an sich hatte, machte schon damals Aufsehen. Im jugendlichen Übermute wohl gab er auch immer gerade in den Städten Konzerte, wo Paganini kurz vorher gespielt hatte. Mit Freuden erinnere ich mich jener Konzerte in einigen Rheinstädten, wo er wie ein Apoll die Heidelberger Musenschaft in die nahen Städte sich nachzog. Sein Name war allgemein bekannt. Hierauf hörte man lange nichts von ihm; er war nach Paris gegangen, wo es Zeit kostet, nur angehört zu werden. Unausgesetzte Studien brachten ihn vorwärts, der Einfluß Paganinis schwand nach und nach, bis wir denn seinen Namen in den letzten Jahren wieder auftauchen sehen und den ersten in Paris beigesellt. Sein alter Wunsch, sein Vaterland wieder einmal zu sehen, namentlich seiner Heimat Beweise seiner fortgediehenen Meisterschaft zu geben, wachte wieder in ihm auf. Nachdem er im vorigen Winter noch Holland bereist und dort in wenigen Monaten 60—70 Konzerte gegeben, ging er nach kurzem Aufenthalt in Paris stracks nach Deutschland. Ein echter, seiner Kunst sicherer Künstler, hatte er es verschmäht, seine Reise voraus verkünden zu lassen. So trat er, von Marschner veranlaßt, zuerst in Hannover auf, dann in vielen Konzerten in Hamburg und den nahen Orten. So haben wir ihn auch hier gehört, beinahe unvorbereitet. Der Saal war nicht übervoll; aber das Publikum schien zum doppelten angewachsen, so jubelnd erscholl der Beifall. Das Glanz- und Prachtstück des Abends waren wohl die Mayseder'schen

Variationen, die er in reizender Laune mit eigenen durchwebte und mit einer Kadenz schloß, wie wir sie nur von Paganini gehört, wenn er in humoristischem Übermute alle Zauberkünste seines Bogens walten ließ. Der Beifall danach ging über das gewöhnliche Maß norddeutscher Begeisterung hinaus, und wären Kränze in Bereitschaft gewesen, in Scharen wären sie auf den Meister geflogen. Dies steht ihm noch später einmal bevor, wenn er auch, als Mensch der bescheidenste und mehr still und in sich gekehrt, sich dem entziehen wollte. Wir hören ihn noch einmal, nächsten Montag. Die Flug- und Eisenbahn hat ihn auf einige Tage in die nahe Hauptstadt entführt. Dann aber, — läßt er gar seinen »Karneval von Venedig« hören, — denken wir noch mehr von ihm zu berichten[426], dem, scheint es, jener berühmte italienische Zauberer, bei seinem Abschied von der Kunstwelt, das Geheimnis seiner Kunst anvertraut zu haben scheint, den Meistern zur Vergleichung, den Jüngern zur Nacheiferung, allen zum Hochgenuß.

Am 14ten Januar.

---

83. Die vier Ouvertüren zu »Fidelio«.

Mit goldner Schrift sollte es gedruckt werden, was das Leipziger Orchester am letzten Donnerstag ausgeführt: sämtliche vier Ouvertüren zu »Fidelio« nacheinander. Dank euch, Wiener von 1805, daß euch die erste nicht ansprach, bis Beethoven in göttlichem Ingrimme eine nach der andern hervorwühlte. Ist er mir je gewaltig erschienen, so an jenem Abend, wo wir ihn besser als je in seiner Werkstatt — bildend, verwerfend, abändernd — immer glühend und heiß, bei seiner Arbeit belauschen konnten. Am riesigsten zeigte er sich wohl beim zweiten Anlauf. Die erste Ouvertüre wollte nicht gefallen; halt, dachte er, bei der zweiten soll euch das Denken vergehen, — und setzte sich von neuem an die Arbeit und ließ das erschütternde Drama an sich vorübergehen und sang die großen Leiden und die große Freude seiner Geliebten noch einmal; sie ist dämonisch, diese zweite, im einzelnen wohl noch kühner als die dritte, die bekannte große in C-dur. Denn auch jene genügte ihm nicht, daß er sie wieder beiseite legte und nur einzelne Stücke beibehielt, aus denen er, beruhigter schon und künstlerischer, jene dritte

formte. Später folgte noch jene leichtere und populäre in E-dur, die man gewöhnlich im Theater zur Eröffnung hört[427].

Das ist das große Vier-Ouvertürenwerk; ähnlich wie die Natur bildet, sehen wir in ihm zuerst das Wurzelgeflecht, aus dem sich in der zweiten der riesige Stamm hebt, seine Arme links und rechts ausbreitet und zuletzt mit leichterem Blütengebüsche schließt. Florestan.

---

84. »Die Zerstörung Jerusalems.«

Oratorium von Ferdinand Hiller*.

1ste Aufführung in Leipzig[428].

Das Urteil über ein so großartiges, kompliziertes Werk nach einmaligem Hören kann nur ein andeutendes sein. Die Aufführung fand zum Besten der hiesigen Armen gestern abend unter der persönlichen Leitung des Komponisten statt. Chor und Orchester waren reich besetzt. Von den früheren Leistungen Ferdinand Hillers hat die Zeitschrift in immerwährender großer Teilnahme an seinem bedeutenden Streben von jeher getreulich berichtet. Nachdem wir mehre Jahre, die der Komponist in Italien verlebte, nichts von ihm vernommen, tritt er in würdigster Weise in einem Werke auf, das des Ausgezeichneten und Eigentümlichen so viel enthält, daß wir mit Freuden dessen baldigster Veröffentlichung entgegensehen. Am meisten daran erfreut uns das kräftige Kolorit, der Ernst und die Festigkeit des Stils, im einzelnen das Reizvolle, Malerische und Phantastische. Italien, das uns unsere Jünger sonst immer mit verkehrten Ansichten zurückgeschickt, hat in seine Musik nur mehr Anmut und Weichheit gebracht, ihm nichts von seiner deutschen Kraft genommen; man kann es nicht genug rühmen. Der Text (von Dr. Steinheim) ist ziemlich einfach, die Handlung eine gekannte[429]. Von Personen treten auf: Zedekia, König in Juda, Chamital, dessen Mutter, Jeremias, Achicam und dessen Schwester, und einige untergeordnete. Die Zeichnung der Charaktere ist scharf, namentlich der der Chamital. Den Jeremias wünschten wir vom Dichter energischer gehalten; die Musik mußte natürlich zunächst dem Texte folgen. Vorzüglichstes und in musikalischem Betracht das Tüchtigste und Kunstvollste enthalten

* Vgl. den späteren Artikel aus dem Jahre 1841. (Auff. 94.)

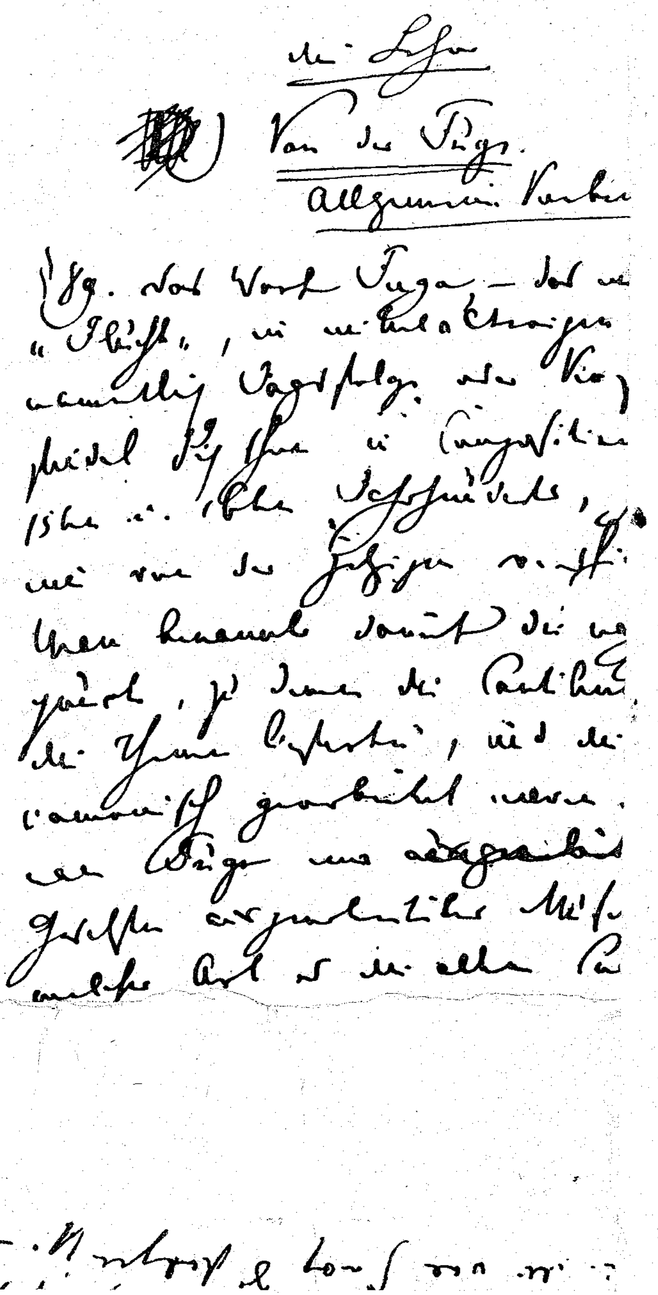
die Chöre, die sämtlich mit großem Anteil gehört wurden; unter diesen ragen namentlich hervor: „Eine Seele tief gebeuget", die beiden der Diener Zedekias, der Schlußchor des ersten Teiles, der der Israeliten „Du Gott der Langmut" und „Wir ziehn gebeugt". Vom »Paulus« unterscheidet sich dies Oratorium wesentlich; es neigt sich mehr nach der Zukunft hin. Wir werden später bei Veröffentlichung des Werkes darauf zurückkommen. Die Aufführung unter des Komponisten ruhiger und sicherer Leitung war eine ganz ausgezeichnete[430].

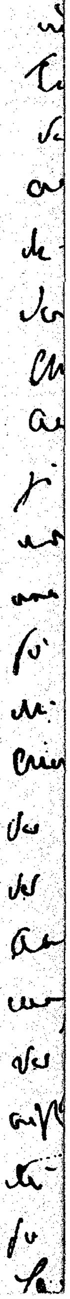
---

85. Alexis Lwoff.

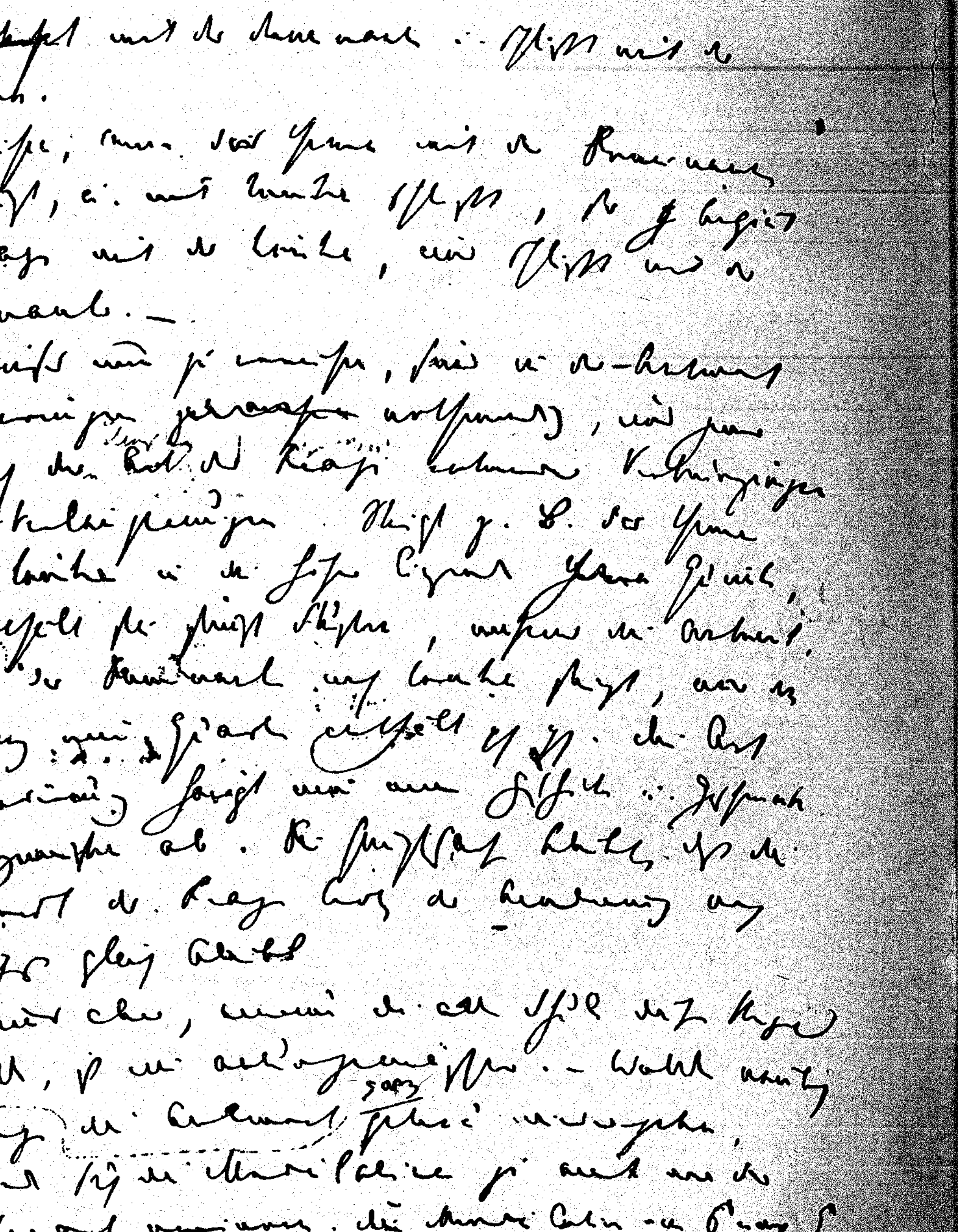
Der Komponist der berühmten russischen Volkshymne wie anderer Werke, die noch der Veröffentlichung entgegensehen, Hr. Obrist Alexis Lwoff, Adjutant Sr. M. des Kaisers von Rußland, war vor einigen Tagen hier eingetroffen. Sein Wirken, wenn auch vorzugsweise dem hohen Kreise zugewendet, in dessen Nähe ihn seine Stellung gebracht, hat trotzdem einen beinahe europäischen Ruf bekommen, so daß wir nicht mißverstanden zu werden fürchten, wenn auch wir an öffentlicher Stelle ein bescheidenes Blatt in seinen Lorbeerkranz einzuflechten uns vergönnen. Der verehrungswürdige Gast gab nämlich einem kleinen Kreise Gelegenheit, seine besondere Kunst als Violinspieler kennen zu lernen. Schreiber dieser Worte zählt die Stunde zu den schönsten, die ihm je die Musik und ihre Künstler geschaffen. Hr. Lwoff ist ein so merkwürdiger, seltener Spieler, daß er den ersten Künstlern überhaupt an die Seite zu stellen ist; eine Erscheinung einmal wie aus anderer Sphäre, der Musik wie in ihrer innersten Reinheit entströmt; Musik, so neu, so eigentümlich, so frisch in jedem Ton, daß man festgebannt nur immer hören und hören möchte. Verliert doch leider der Künstler von Handwerk so oft im Gewühle der Welt jene unschätzbaren Güter, jene Unschuld, Unbefangenheit und Heiterkeit der Kunstkraft, muß er sie doch leider so oft den niederen Anforderungen der Masse aufopfern, bis sie endlich in den Gewohnheiten des Künstlerlebens gänzlich untergehen. Daran wird mancher auch große Künstler erinnert werden, wenn er jenen freilich durch ein günstiges Geschick auch selten gestellten Mann zu hören bekömmt, und wie es doch noch etwas anderes ist, die Meisterschaft von Fach und jene, die uns neben dem Genuß großer

Aus dem Manuskript eines „Lehrbuches des Kontrapu
von Robert Schumann (Seite 52 des Manuskripts).





(Seite 61 des Manuskripts.)



unstfertigkeit auch den eines ganzen, schönen, innen frisch gebliebenen lenschen gewährt. Und dies alles sag' ich nur nach dem Anhören zweier uartette, eines von Mozart und eines von Mendelssohn, in denen Hr. woff die erste Violine spielte. Der Komponist war selbst gegenwärtig: r mochte, wie alles verriet, seine Musik wohl kaum je schöner gehört aben[431]. Es war ein Vollgenuß. Gibt es in der russischen Kaiserstadt och mehr solcher Dilettanten, so dürfte mancher Künstler dort wohl ıehr zu lernen als zu lehren finden. Kommen diese Zeilen dem hochrehrten Manne einmal später zu Gesicht, so möchten sie ihm den Dank ieler aussprechen, die er an jenem Abend erheitert, die seinen Namen en gefeiertsten beizählen, von denen die neuere Kunst berichtet.
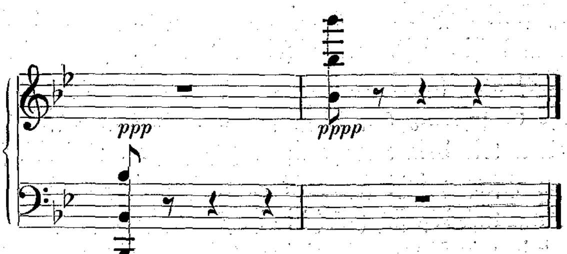
---

86. Kürzere Stücke für Pianoforte.

J. Schneider, 3 Notturnos.

Werk 1.

Ein Werk 1, das wie viele andere nicht hätte gedruckt werden sollen. Der Komponist, mutmaßlich auch noch jung, verlangt vom Spieler nicht minderes als etwa Henselt, wofür er ihm aber, statt wie dieser Blumen, eine Handvoll Heu in die Hand drückt. Wollte er als Komponist vorwärtsschreiten, würden wir ihm raten, im Umfang von vielleicht vier Oktaven zu komponieren und die Hände nicht unnötig über eine einzige auszuspannen. Mutet uns z. B. Chopin zu, nachdem er uns ein Stück hindurch ins Feuer gebracht, zum Schluß noch zu spielen:



so tun wir's gern; nicht aber, wenn es uns Hr. Schneider vorschreibt. Umsonst will sich niemand anstrengen, und wer viel verlangt, muß viel geben. Die Notturnos haben übrigens Überschriften: — »Abendliche

Wasserfahrt«, »Ich denke Dein«, »Abendgruß an Sie« — entbehren aber aller feineren Charakteristik. Einige weichliche Melodienkraft wollen wir dem Komponisten nicht ganz absprechen, deren Genuß aber, wie gesagt, vom Spieler mit Aufbietung seiner ganzen Leibeskräfte teuer genug erkauft werden muß. Auf diesem Wege schreite er nicht weiter — —

Ignaz Tedesco, Serenade.

Werk 8.

Auch der Komponist dieses Stückes, brächt' er es uns vielleicht als Abendmusik, dürfte keiner großen Lobrede dafür gewärtig sein, und ich würde von oben herab etwa folgendermaßen danken: „Die Aufmerksamkeit verdient alle Anerkennung, wer aber kein Musiker ist, sollte nicht musizieren, und wer Serenaden bringen will, muß seiner Sache gewiß sein, damit man nicht die Fenster schließe statt gewünschtermaßen öffne", womit ich auch die meinigen schließen würde, den Serenadenmann allen guten Geistern empfehlend. Mit andern Worten: auch dieses Stück hätte ungedruckt bleiben sollen, und es ist wahrhaft schade um die verschwenderische Titelpracht, die der Verleger darangesetzt.

Louis Lacombe, Kaprice.

Werk 2.

So sehr wir Charakteristisches lieben, so sähen wir von manchen jungen Komponisten bei weitem lieber, daß sie uns vierstimmige Choräle brächten zur Rezension als Tomalereien, die obendrein nur der Titel verheißt. Die Kaprice heißt nämlich wunderlichermaßen: »Les Adieux à la patrie«, wo man mit Billigkeit auf etwas Adagiomäßiges, Elegisches hoffen darf, statt dessen uns der junge Komponist eine wildspringende Etüde in E-moll hinwirft. Unter seinen Fingern (er ist ein ausgezeichneter Spieler) mag sie eine Weile täuschen; aber (sagt Goethe), o wie traurig sieht es schwarz auf weiß sich an. Ein gewisses musikalisches Gefühl wollen wir dem Komponisten zugestehen, es bedürfte aber der sorgfältigsten Pflege; jetzt schwankt es noch zwischen allen Stilen und Schulen herum und löst sich zuletzt in hohlen Schülerpathos auf. Könnte man doch, wie wir schon andeuteten, beim Bundestage bewirken, daß kein Verleger eher von jungen Komponisten druckte, ehe sie einen Band ordentlicher vierstimmiger Choräle vorgelegt; wir würden dann auch bessere Kapricen haben. —

Walter v. Goethe, Allegro.

Werk 2.

Ein großer Name ist eine gefährliche Erbschaft, wie schon oft geäußert worden. Wir begrüßen in obengenanntem Komponisten einen Enkel Goethes, der ihn als Kind noch scherzweise seinen „Musiker" nannte, mit seinem prophetischen Geiste vielleicht vorhersehend, daß sich Walter einmal ganz der Musik widmen würde, für die er schon in frühesten Jahren Anlage zeigte. Ob nun Goethesches Blut in ihm fließt, läßt sich nach einer so kleinen Arbeit freilich nicht ermessen. Das Allegro hat Bewegung, die im Verlauf sogar etwas Tanzartiges annimmt; erfreulich daran ist besonders die natürliche Haltung, der leichte melodische Fluß. Der Komponist, nicht viel über 20 Jahre zählend, hat aber bereits sich auch in größeren Werken, sogar in der Oper versucht, und wie er fleißig ist, weiß Schreiber dieser Zeilen auch, so daß wir denn, Erfreuliches erwartend, bald mehr von seinen Leistungen berichten zu können hoffen. —

Alexander Fesca,

2 Notturnos. Werk 5. — 3 Salonstücke. Werk 7.

Die ersten Arbeiten, die uns von diesem vielversprechenden Talente zu Gesicht kommen. Der Komponist ist, wie wir hören, ein Sohn des verstorbenen liebenswürdigen Musikers Fesca und hat sich unter solcher Aufsicht vielleicht frühzeitig schon von den Vorteilen angeeignet, die sich andere, durch ihre Geburt weniger Begünstigte, erst später erwerben. Die vorliegenden Kompositionen, wenn auch nicht überall eigentümliche Kraft und Kunstansicht verratend, tragen doch alle einen frischen Lebenskeim in sich und lassen uns oft in ein wenn auch noch beherrschtes, doch reiches musikalisches Gemüt blicken. Die Stimmungen, die sie aussprechen, sind vorherrschend lyrisch; in den Salonstücken hat sie der Komponist durch Überschriften aus Gedichten von Heinrich Schütz genauer bezeichnet. Zu den Notturnos bedurfte es keiner Worte; sie schlagen durchaus den alten bekannten Ton an, der uns von Field her noch lieb ist. In beiden Kompositionsheften erinnert vieles an Henselt; die Salonstücke sind vom Komponisten selbst »Souvenir à Henselt« genannt, wodurch er den Verdacht einer absichtlichen Täuschung von vornherein entfernt. Die Keime zum ersten findet man, bis auf den Unterschied der Tonarten, beinahe wörtlich in einem früher in unsern Beilagen gegebenen

Impromptu von Henselt in C-moll. Doch scheint der Komponist auch andern Vorbildern nachzueifern, so Mendelssohn; auch Bennetts Kompositionen scheinen ihm nicht unbekannt; ein Geschmack, den wir auch nimmer tadeln wollen. Wie dem sei, und wieviel fremde Einflüsse den auch noch jungen Künstler beherrschen mögen, es bleibt dennoch genug übrig, um daraus schöne Hoffnungen für seine Zukunft zu schöpfen. Auch sind neuerdings schon umfangreichere Werke, so zuletzt ein Sextett, von ihm erschienen, und daß eine größere Oper[432] in Braunschweig demnächst zur Aufführung kommen soll, meldete die Zeitschrift schon früher. So machen wir denn mit Freude auf den jungen Komponisten aufmerksam, der schon den Vorteil eines bekannten und geschätzten Namens mit auf die Welt gebracht, den er mit Ehren zu führen berufen scheint. —

Julie von Webenau, geb. Baroni-Cavalcabò, Phantasiestücke[433].
Werk 25.

Der frühere Name der verehrten Frau kam schon öfters in der Zeitschrift vor. Ihre glücklichen musikalischen Anlagen hat sie namentlich in vielen Liedern geltend gemacht, beinahe den besten, die uns neuerer Zeit die Kaiserstadt geliefert, obwohl dort andere an der Tagesordnung sind. Auch als Instrumentalkomponistin gebührt ihr ein Rang in den Vorderreihen der Komponistinnen. Ein Musikstück gut anzulegen und abzurunden, versteht sie vor allen; sie schreibt eine gewählte Harmonie, elegant, oft zart; ihre Melodien sind innig, manchmal an italienische weiche anklingend. Man hat komponierende Damen oft in Verdacht, daß sie sich anderwärts Rats erholen und die letzte Feile einer andern Hand überlassen. Der Schreiber dieser Zeilen weiß genau, wie alles, was die Komponistin gibt, auch ihr alleiniges Eigentum ist, wenn schon ihr früherer Lehrer, bekanntlich Mozarts Sohn, noch jetzt in ihrer Umgebung lebt. Das Heft, das mir vorliegt, besteht aus zwei ausgeführten größeren Sätzen, deren einer »l'Adieu«, der andere »le Retour« überschrieben ist. Die Überschriften scheinen später hinzugekommen und treffen den Charakter der Musik nur im allgemeinsten. Eine Erinnerung an Beethovens bekannte ähnlich genannte Sonate ist dabei nicht im Spiel. Beide Sätze aber sind eigentümlich, charakteristisch und kaum zu vergreifen. Wir wünschen oft Gelegenheit zu haben, von den Arbeiten der musikvollen Dilettantin berichten zu können. —

K. G. Lickl, »Ischler Bilder«. Mit Dichtungen von Sephine.

Werk 57.

Der Komponist, als Lehrer und Tonsetzer in Wien bekannt und geschätzt, hat hier sechs sehr artige, anmutige Idyllen geliefert, die, zunächst durch eine der reizendsten Gegenden Österreichs hervorgerufen, auch über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus auf freundliche Aufnahme rechnen dürfen. Die einzelnen Nummern sind durch Gedichte von Sephine eingeleitet und wie diese zart und sinnig, dabei einfach und ohne Ansprüche. Die Kompositionen kommen aus dem Herzen und scheinen sämtlich mit Lust in froher Stunde geschaffen. Von schlagender Originalität zeugt die Musik nicht und folgt eben den Dichtungen; aber die Idee, Gedichten selbständige Musik unterzulegen, eine Reihe zu finden und sie artig zum Ganzen zu schließen, ist eine seltenere und nachahmungswerte. Als Klavierstücke insbesondere zeigen sie eine gründliche Bildung, die auch von Neuem benutzt, wie denn aus ihnen besondere Vertrautheit mit Franz Schubert und dessen Übertragung durch Liszt hervorleuchtet. Lernenden mögen die Idyllen mit Nutzen und gewiß zu ihrer Freude in die Hände gegeben werden; nicht schwieriger als Czernysche und Hüntensche Sachen, haben sie ungleich mehr Gehalt und geistigen Reiz. Die letzte Nummer »Am Kalvarienberg« ist dieselbe, die Liszt in einem seiner Wiener Konzerte öffentlich gespielt, obwohl ich, sollte ich einer einzelnen der Idyllen den Vorzug geben, mich für die erste »Am Wolfgangsee« entscheiden würde, die mir im Ganzen wie im Detail die zarteste, frischeste und gelungenste scheint. —

W. H. Veit,

Notturno. Werk 6. — Einleitung und Polonäse. Werk 11.

Von diesem jungen Prager Tonsetzer waren bisher nur Violinquartette bekannt und geschätzt; es hat sein Gutes, wenn sich der Komponist in möglichst vielen Fächern versucht, wie für ihn selbst so für das Publikum. Tut er's nicht, so verfällt er oft in stereotype Formen, in Manier, wie es noch lebende Beispiele gibt. Wir finden Hrn. Veit auch auf der Klaviatur wohlbewandert und unterhaltend; er schreibt leicht, bequem, gefällig, recht nach Art der Böhmen und für das Böhmerland, wo Musik so viel gepflegt und gehört wird, wie denn seine Hauptstadt Prag in neuerer Zeit eine Menge junger talentvoller Komponisten aufzuweisen hat, daß sie sich ungescheut wohl mit dem größeren Wien messen kann. In den beiden angezeigten Stücken erhält man genau,

was die Titel ankündigen, ein Notturno voll natürlichen Gesanges, das sich vollkommen abschließt; eine Polonäse mit echtem Tanzschritt, durchaus freundlichen, behaglichen Charakters. Wir wüßten an beiden nichts zu ändern; der Komponist leistete eben, was er wollte, was er konnte, und wer dies vermag, auch im kleinen Kreise, hat immer auf Anerkennung zu rechnen. —

Eduard Franck,

Kapriccio. Werk 2. — 3 Charakterstücke. Werk 3.

Das erste Werk dieses gleichfalls noch jungen Komponisten, zwei Hefte Studien, besprach die Zeitschrift schon früher und wies auf ihn als einen der fleißigsten und weitgediehensten Schüler Mendelssohns, als den er sich uns, nur in höherem Grade, auch in seinen beiden neusten Werken zeigt. Überall nämlich sieht man ihn auch in diesen die Richtung des Lehrers mit so viel Hingebung verfolgen, daß sich manche Sätze mit welchen aus der Jugendzeit oder richtiger Knabenzeit Mendelssohns verwechseln ließen; dabei gibt er aber auch Eigenes genug, daß sich gewiß annehmen läßt, er werde sich nach und nach immer mehr von seinem Vorbilde loslösen, soweit dies bei manchem angebornen Verwandten möglich ist. Dies angeborne Ähnliche zeigt sich im vorherrschend Verständigen und Ernsten bei einer sehr scharfen Kombinationsgabe. Gewisse, nicht eben ungewöhnliche Gedanken durch die technische Behandlung, durch Feinheiten in der Harmonie usw. interessant zu machen, versteht er schon vortrefflich. Wer dies in jungen Jahren gelernt hat, wird später mit seinem Gut um so freier zu schalten wissen, und bekommt dann auch wieder das Gemüt, das in den Lehrjahren des Künstlers sich so oft zurückdrängen muß, seinen Anteil am Werke, so wird der Komponist, wie er jetzt Verstand und Geist erfreut, sodann auch den übrigen Menschen zu interessieren vermögen. Möge die nächste Zukunft diese Hoffnungen verwirklichen! Mit Freude hat die Zeitschrift immer den tüchtigen unter den jüngern Künstlern nachgespäht, mußte oft lange suchen, ehe sie reden und aufmuntern durfte; mit Freude macht sie nochmals auf diesen jungen Künstler aufmerksam, der ihr so viel Grund zur Auszeichnung gibt. Vom Einzelnen seiner letzten Kompositionen zu sprechen, so ist es namentlich die 1ste Kaprice in Werk 3, der wir ein vorzügliches Lob spenden dürfen. In der Anlage an Mendelssohn erinnernd, ist sie doch eigentümlich in ihren wechselnden Rhythmen, mit sichrer kecker Hand zum Schluß geführt, im besonderen durch seltnere harmonische Gänge reizend; sie namentlich gibt auch vom Studium Bachs ein Zeug-

nis. In solch funkelndes, geistreiches Figuren- oder Gruppenspiel, wie es sich in der Kaprice hin und wieder bewegt, weiß nun freilich Mendelssohn z. B., wie auch andere Meister, oft einen zarten melodischen Gedanken zu werfen usw. Dies ist es, was der Komponist, wenn es anders zu lernen ist, noch lernen möge: eine zarte Mittelfigur anbringen, eine ruhende gleichsam, um die die andern sich winden und kreisen. Mit Worten läßt sich dies so schwer aussprechen, doch wird uns der Komponist sicher verstehen. Immerhin wirkt die Kaprice, auch wie sie dasteht, und gespielt, wie sie soll, sogar bedeutend. Auch die zweite hat künstlerischen Wert, einzelnes ist vortrefflich; doch verfließt der Schluß zu allgemein und im Hergebrachten. Die letzte Kaprice ist ein Fugensatz, beinahe in Händelscher Art, mit einem scharf geprägten Thema, das zu manchen feinen Wendungen Anlaß gibt, ein sehr wertvolles Stück bis auf einzelne gewöhnlichere Gänge. Die größere Kaprice endlich, die eine besondere Opuszahl führt, teilt die Vorzüge, die wir dem Komponisten schon zusprachen, in allen Beziehungen. Matter scheint mir nur die Einleitung, die vielleicht nach Vollendung des raschen Satzes erst hinzugekommen. Im übrigen erinnert sie, wenn nicht im Einzelnen, doch im ganzen Zuschnitte an des Komponisten Meister. Wir bedauern, daß sie nicht mit Begleitung des Orchesters geschrieben ist, was bei einiger Ausbreitung der Formen leicht zu machen war. Die Harmoniefolge Seite 8, die zwei letzten Systeme, nach A und Fis führend, ist kühn; wir haben nichts dagegen. Den Schluß wird sich mancher Spieler dankbarer und brillanter wünschen; er lag sogar näher. Was gedruckt ist, läßt sich nun nicht ändern, weshalb wir dem jungen tüchtigen Künstler unser Lob nur noch einmal summarisch aussprechen wollen. — Wir wüßten den Zyklus nicht besser zu beschließen als mit einigen Worten über einen noch wenig genannten Komponisten, der uns vor kurzem mit vier 4händigen Scherzos überrascht, bei weitem die ausgezeichnetsten, die in dieser Gattung neuerdings geschrieben sind. Der Titel ist ins Deutsche übersetzt:

Hermann von Lövenskiold, 4 charakteristische Impromptus in Form von Scherzos.

Werk 8.

Scheint unsre Kunst doch bald in allen Deutschland nahe gelegenen Ländern Wurzel zu fassen, jetzt auch in den nördlicheren. Der Komponist ist, seinem Namen nach zu urteilen, ein Schwede. Ein Trio,

das denselben Namen auf dem Titel führte, besprachen wir früher schon; wir wissen nicht, ob es auch derselbe Komponist, jedenfalls aber einer, den wir mit Achtung begrüßen müssen. Ist er Dilettant, so würden wir ihm jedenfalls, nach diesen Scherzos allein, den ersten Rang unter allen für das Klavier komponierenden anweisen; ist er Künstler, so mögen ihn seine Genossen als einen Ebenbürtigen ohne weiteres in ihre Reihen aufnehmen. Seit lange ist mir keine Komposition vorgekommen, mit der ich fast durchgehends so einverstanden bin, die mich so interessiert, mir wiederholt so wohlgetan als diese. Es sind keine Wunderstücke und wollen's nicht sein; aber diesen gebildeten Ausdruck, dieses Maß, diesen Wohllaut, diese gute Art zu komponieren mit einem Worte, findet man nicht allerorten. Hier und da möchte man auf Moscheles als den Verfasser raten und dies namentlich manches Pikanten halber; doch haben sie noch mehr Gemütliches, Unbefangenes. Dies heißt komponieren, wenn auch im kleinen: hier ist Vordergrund da, Perspektive, Hintergrund, und das Ganze gefällig wirkend. Möchte der, wie gesagt, uns gänzlich unbekannte Künstler-Edelmann sich im Größeren üben, für Orchester schreiben; er hat die Mittel dazu; die, denen die Stücke noch unbekannt geblieben, [möchten] sie sich je eher je lieber ansehen. Obendrein fehlt es für Lehrer wie für Lernende an guten mittelschweren vierhändigen Stücken, so daß auch weniger Ausgezeichnetes auf Verbreitung rechnen dürfte, um wieviel mehr diese, von denen wir mit dem Trost, daß es hier und dort noch treffliche Musikmenschen gibt, auf das achtungsvollste Abschied nehmen. —

---

87. Franz Liszt.

I.

Noch angestrengt von einer Reihe von 6 Konzerten, die er in Prag während eines 8tägigen Aufenthaltes gab, kam Hr. Liszt vorigen Sonnabend in Dresden an. Kaum mag er irgendwo sehnlicher erwartet worden sein als in der Residenz, wo Klavierspiel und Klaviermusik vor allem geliebt wird. Montag gab er Konzert; der Saal war glänzend und von den Vornehmsten der Gesellschaft, auch von mehren Mitgliedern der königl. Familie besucht. Alle Blicke hafteten auf der Tür, wo der Künstler eintreten sollte. Zwar sein Bild ist vielfach verbreitet und das

von Kriehuber, der sein Jupiterprofil am schärfsten gefaßt, ein höchst treffliches; aber der Jupiterjüngling selbst interessiert doch immer noch ganz anders. Man spricht viel von der Prosa jetziger Tage, von Hof- und Residenzluft und Eisenbahngeist, aber es komme nur der Rechte, und wir lauschen andächtig[434] jeder seiner Bewegungen. Wie nun erst bei diesem Künstler, von dessen Wundertaten schon vor zwanzig Jahren berichtet wurde, dessen Namen man immer neben den bedeutendsten zu hören gewohnt war, vor dem sich wie vor Paganini alle Parteien verneigten und auf einen Augenblick versöhnt schienen! So rief ihm denn die ganze Versammlung bei seinem Eintritt begeistert zu, worauf er anfing zu spielen. Gehört hatte ich ihn schon vorher[435]; aber es ist etwas anderes, der Künstler einem Publikum oder einzelnen gegenüber — auch der Künstler ein anderer. Die schönen hellen Räume, der Kerzenglanz, die geschmückte Versammlung, dies alles erhöht die Stimmung des Gebenden wie der Empfangenden. Nun rührte der Dämon seine Kräfte; als ob er das Publikum prüfen wollte, spielte er erst gleichsam mit ihm, gab ihm dann Tiefsinnigeres zu hören, bis er mit seiner Kunst gleichsam jeden einzeln umsponnen hatte und nun das Ganze hob und schob, wie er eben wollte. Diese Kraft, ein Publikum sich zu unterjochen, es zu heben, tragen und fallen zu lassen, mag wohl bei keinem Künstler, Paganini ausgenommen, in so hohem Grade anzutreffen sein. Ein Wiener Schriftsteller[436] hat Liszt'en in einem Gedicht besungen, das aus nichts als aus den einzelnen Buchstaben des Namens angehängten Beiwörtern besteht; das Gedicht, geschmacklos an sich, hat aber sein Richtiges; wie aus einem Wörterbuche, in dem wir blättern, rauschen uns wie dort die Buchstaben und Begriffe, so hier die Töne und Empfindungen dazu entgegen. In Sekundenfrist wechselt Zartes, Kühnes, Duftiges, Tolles: das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister. Über alles dieses ist schon hundert Male gesprochen worden, und die Wiener namentlich haben dem Adler auf alle mögliche Weise beizukommen versucht, durch Nachfliegen, mit Stricken und Heugabeln und Gedichten. Aber man muß das hören und auch sehen, Liszt dürfte durchaus nicht hinter den Kulissen spielen; ein großes Stück Poesie ginge dadurch verloren.

Er spielte und akkompagnierte das Konzert vom Anfang bis zum Schluß ganz allein. Wie Mendelssohn einmal die Idee gehabt haben soll, ein ganzes Konzert zu komponieren mit Ouvertüre, Gesangstücken und anderem Zubehör (man kann die Idee getrost veröffentlichen zur

Benutzung), so gibt auch Liszt sein Konzert ziemlich immer allein. Nur Mad. Schröder-Devrient trat noch auf, weit und breit wohl die einzige, die in solcher Nähe sich zu behaupten weiß. Es war der »Erlkönig« und einige kleine Lieder von Schubert, die sie im Vereine sangen und spielten.

Vom Eindrucke zu sprechen, den der außerordentliche Künstler in Dresden gemacht hat, so kenne ich den Beifallsthermometer des dortigen Publikums nicht genug, um darüber entscheiden zu können. Der Enthusiasmus wurde ein außerordentlicher genannt; freilich der Wiener schont seine Hände unter allen Deutschen wohl am wenigsten und hebt sich in Abgötterei wohl gar den geschlitzten Handschuh auf, mit dem er Liszt zugeklatscht. In Norddeutschland, wie gesagt, ist das anders.

Dienstag früh reiste Liszt nach Leipzig. Von seinem Auftreten daselbst das nächstemal.

II.

Vermöcht' ich es, Entfernten und Fremden und darunter wohl manchen, die nie Hoffnung haben, diesen Künstler in Wirklichkeit zu sehen und nun nach jedem Worte suchen, das über ihn gesprochen wird — vermöcht' ich es, ihnen ein Bild des hervorragenden Mannes zu geben! Aber es hat seine Schwierigkeiten. Am leichtesten ließe sich noch über seine äußere Erscheinung sprechen. Man hat sie bereits vielfach zu schildern gesucht, der Kopf des Künstlers Schillerisch, auch Napoleonisch genannt, und wie alle außerordentliche Menschen einen Zug gemein zu haben scheinen, namentlich den der Energie und Willensstärke um Aug' und Mund, so treffen auch jene Vergleiche zum Teil. Namentlich gleicht er Napoleon, wie wir diesen als jungen General oft abgebildet sehen — bleich, hager, bedeutend im Profil, den Ausdruck der Gestalt mehr nach dem Scheitel hinaufgedrängt. Auffallend ist auch die Ähnlichkeit Liszts mit dem verstorbenen Ludwig Schunke, die sich auch tiefer auf ihre Kunst erstreckt, so daß ich oft bei Liszts Spiel schon früher Gehörtes wieder zu hören glaubte. Am schwierigsten aber läßt sich über diese Kunst selbst sprechen. Es ist nicht mehr Klavierspiel dieser oder jener Art, sondern Aussprache eines kühnen Charakters überhaupt, dem zu herrschen, zu siegen das Geschick einmal statt gefährlichen Werkzeugs das friedliche der Kunst zugeteilt. Wie viele und bedeutende Künstler in den letzten Jahren an uns vorübergegangen sind, wie viele wir selbst besitzen, die Liszt'en in mancher Weise gleichstehen, an Energie und Kühnheit müssen sie ihm alle samt und sonders weichen. Namentlich

Thalberg hat man gern mit ihm in die Schranken stellen, beide miteinander vergleichen wollen. In der Tat braucht man nur beider Köpfe zu betrachten, um den Schluß zu ziehen. Ich erinnere mich des Ausspruchs eines bekannten Wiener Zeichners, der den Kopf seines Landsmanns nicht uneben mit dem „einer schönen Komteß mit einer Männernase" verglich, während er von Liszts Kopfe sagte, daß er jedem Maler zu einem griechischen Gott sitzen könne. Ein ähnlicher Unterschied gilt etwa von ihrer Kunst. Näher an Liszt steht schon Chopin als Spieler, der ihm wenigstens an feenhafter Zartheit und Grazie nichts nachgibt; am nächsten wohl Paganini und als Weib die Malibran, von denen beiden Liszt auch das meiste genützt zu haben bekennt.

Liszt mag jetzt gegen 30 Jahre alt sein. Wie er schon als Kind ein Wunder genannt, wie er frühzeitig in die Fremde verschlagen wurde, wie später sein Name glänzend hier und dort neben den berühmtesten auftauchte, oft auch wieder auf längere Zeit verscholl, bis dann Paganini erschien, der den Jüngling zu neuem Streben aufstachelte, wie er plötzlich vor zwei Jahren in Wien auftrat und die Kaiserstadt enthusiasmierte — dies und anderes ist bekannt. Seit ihrem Bestehen hat die Zeitschrift dem Künstler zu folgen gesucht, hat nichts verheimlicht, was für und wider ihn laut wurde, obwohl sich bei weitem die meisten Stimmen und namentlich aller großen Künstler zum Lobe seines eminenten Talentes vereinigten. So kam er denn vor kurzem zu uns, mit den höchsten Ehren, die nur einem Künstler widerfahren können, bereits geschmückt und feststehend im Ruhme; von jenen ihm neue zu bereiten, diesen erhöhen zu wollen, war schwer; leichter war es, daran rütteln zu wollen, wie es ja zu allen Zeiten Pedanten und Schelme gegeben. Auch das letztere wurde hier versucht. Nicht durch Liszts Schuld war das Publikum durch die Vorausverkündigungen unruhig, durch Fehler im Konzertarrangement verstimmt worden. Ein als Pasquillant bekannter Mann[437] machte sich das zunutze, anonym gegen den Künstler aufzuhetzen, und, „wie Liszt nur zu uns gekommen wäre, seine unersättliche Habgier zu befriedigen". Gedenken wir der Unwürdigkeit nicht weiter.

Das erste Konzert am 17ten bot einen sonderbaren Anblick. In krauser Fülle stand die Menge durcheinander. Der Saal schien ein ganz anderer. Das Orchester war zu Plätzen für die Zuhörer benutzt. Dazwischen nun Liszt[438].

Er fing mit dem Scherzo und dem Finale der »Pastoralsinfonie« von Beethoven an. Die Wahl war launisch genug und nicht glücklich aus

vielen Gründen. Im Zimmer, unter vier Augen, mag die sonst höchst sorgsame Übertragung das Orchester vergessen lassen; im größeren Saal aber, an derselben Stelle, wo wir die Sinfonie so oft und vollendet schon vom Orchester gehört, trat die Schwäche des Instrumentes um so fühlbarer hervor, und um so mehr, je mehr die Übertragung auch die Massen in ihrer Stärke wiederzugeben versucht; ein einfacheres Arrangement, ein Andeuten hätte hier vielleicht sogar mehr gewirkt. Dennoch, versteht es sich, hatte man den Meister auf dem Instrumente herausgehört; man war zufrieden; man hatte ihn wenigstens die Mähnen schütteln gesehen. Im Bild zu bleiben, so zeigte sich bald der Löwe gewaltiger. Dies in einer Phantasie über Themas von Pacini, die er in außerordentlicher Weise spielte. Aber alle die erstaunliche verwegene Bravour, die er hier zeigte, möchte ich noch opfern für die zauberhafte Zartheit, wie sie sich in der folgenden Etüde aussprach. Chopin ausgenommen, wüßte ich, wie gesagt, niemanden, der ihm hierin gleichkäme. Er schloß mit dem bekannten chromatischen Galopp und spielte, als der Beifall nicht enden wollte, noch seinen bekannten Bravourwalzer.

Erschöpfung und Unwohlsein hielten den Künstler ab, das Tages darauf versprochene Konzert zu geben. Einstweilen war ihm ein musikalisches Fest bereitet worden, das Liszt'en selbst, wie allen Anwesenden, wohl ein unvergeßliches bleiben wird. Der Festgeber* hatte lauter dem Gaste noch unbekannte Kompositionen zur Aufführung gewählt: die Sinfonie von Franz Schubert, den Psalm „Wie der Hirsch schreit", die Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt«, drei Chöre aus »Paulus«, und zum Schluß das D-moll-Konzert für drei Klaviere von Sebastian Bach. Letzteres spielten Liszt, Mendelssohn und Hiller. Es schien alles wie aus dem Augenblicke hervorgewachsen, nichts vorbereitet; drei glückliche Musikstunden waren's, wie sie sonst Jahre nicht bringen. Zum Schluß spielte auch Liszt noch allein, und wundervoll genug. In freudigster Erregung trennte sich die Versammlung, und der Glanz und die Heiterkeit, die sich in aller Augen spiegelte, möge dem Geber ein Dank sein für die Huldigung, die er dem berühmten Kunsttalente eines anderen an jenem Abende darbrachte.

Die genialste Leistung Liszts aber stand uns noch bevor: Webers Konzertstück, mit dem er in seinem zweiten Konzert anfing. Wie denn an diesem Abend Virtuose wie Publikum in besonders frischer Stimmung

---

* F. Mendelssohn.

schienen, so überstieg der Enthusiasmus während des Spielens und zum Schluß auch beinahe alles hier Erlebte. Wie Liszt gleich das Stück anfaßt, mit einer Stärke und Großheit im Ausdruck, als gälte es eben einen Zug auf den Kampfplatz, so führt er es von Minute zu Minute steigend fort bis zu jener Stelle, wo er sich wie an die Spitze des Orchesters stellt und es jubelnd selbst anführt. Schien er an dieser Stelle doch jener Feldherr selbst, dem wir ihn an äußerer Gestalt verglichen, und der Beifall darauf an Kraft nicht unähnlich einem » Vive l'empereur «. Der Künstler gab noch eine Phantasie über Themas aus den »Hugenotten«, das »Ave Maria«, »Ständchen« und, auf Verlangen des Publikums, noch den »Erlkönig« von Schubert. [Das Konzertstück aber war und blieb die Krone seiner Leistungen.]

Von wem der Gedanke des Blumengeschenkes ausgegangen, das ihm nach dem Schluß des Konzertes durch die Hand einer beliebten Sängerin überreicht worden war, weiß ich nicht; unverdient war der Kranz gewiß nicht. Wieviel enges und hämisches Wesen gehört dazu, solche freundliche Aufmerksamkeit bekritteln zu wollen, wie es in einer Bemerkung eines hiesigen Blattes geschehen ist. An die Freuden, die euch der Künstler bereitet, hat er sein Leben gesetzt; von den Mühen, die ihm seine Kunst gekostet, erfahrt ihr nichts; er gibt euch das Beste, was er hat, die Blüte seines Lebens, das Vollendete; und wir wollten ihm dann nicht einen einfachen Blumenkranz gönnen? Liszt blieb auch nichts schuldig. In sichtlicher Freude über den feurigen Empfang, der ihm im 2ten Konzerte geworden war, zeigte er sich schnell bereit, noch ein drittes zu geben für irgendeine milde Stiftung, deren Wahl er der Bestimmung Einsichtiger überließ. So spielte er am vergangenen Montag noch einmal zum Besten des Pensionsfonds für kranke und alte Musiker, nachdem er den Tag vorher ebenfalls für die Armen ein Konzert in Dresden gegeben hatte. Der Saal war gedrängt voll; der Zweck, dem es galt, die Wahl der Stücke, das Mitwirken unserer ausgezeichnetsten Sängerinnen[439] und vor allem Liszt selbst hatten die Teilnahme an dem Konzert erhöht. Noch erschöpft von der Reise, von dem vielen Konzertspielen in den vorigen Tagen, kam Liszt des Morgens an und ging bald darauf in die Probe, so daß ihm bis zur Konzertstunde nur wenig Zeit übrigblieb. Ruhe gönnte er sich gar keine. Ich darf dies nicht unerwähnt lassen; ein Mensch ist kein Gott, und die sichtliche Anstrengung, mit der Liszt des Abends spielte, war nur die natürliche Folge so vieler vorangegangenen. In freundlicher Gesinnung hatte er sich zu

seinem Konzerte von Kompositionen dreier hier anwesender Komponisten gewählt, von Mendelssohn, Hiller und von mir: von Mendelssohn dessen neustes Konzert, von Hiller Etüden, von mir mehrere Nummern aus einem älteren Werke, »Karneval« geheißen. Zum Erstaunen mancher schüchternen Virtuosen mög' es hier stehen: Liszt spielte fast sämtliche Kompositionen vom Blatt. Die Etüden und den »Karneval« hatte er flüchtig wohl schon früher gekannt, Mendelssohns Komposition aber erst wenige Tage vor dem Konzerte kennen gelernt; vielfach angesprochen, hatte er aber zum eigentlichen Studieren in so kurzer Frist unmöglich Zeit finden können. Meinem leisen Zweifel, ob überhaupt so rhapsodisches Karnevalleben auf eine Menge Eindruck machen könne, begegnete er durch seine feste Meinung, er hoffe es. Dennoch, glaub' ich, hat er sich getäuscht. Nur einige Worte über die Komposition, die ihre Entstehung einem Zufall verdankt. Der Name eines Städtchens, wo mir eine musikalische Bekanntschaft lebte, enthielt lauter Buchstaben der Tonleiter, die gerade auch welche meines Namens waren; so entstand eine jener Spielereien, wie sie seit Bachs Vorgang nichts Neues mehr sind. Ein Stück ward nach dem andern fertig und dies gerade zur Karnevalszeit 1835, überdies in ernster Stimmung und eigenen Verhältnissen. Den Stücken gab ich später Überschriften und nannte die Sammlung »Karneval«. Mag manches darin den und jenen reizen, so wechseln doch auch die musikalischen Stimmungen zu rasch, als daß ein ganzes Publikum folgen könnte, das nicht alle Minuten aufgescheucht sein will. Dies hatte mein liebenswürdiger Freund, wie gesagt, nicht berücksichtigt, und mit so großem Anteil, so genialisch er spielte, der einzelne war vielleicht damit zu treffen, die ganze Masse aber nicht zu heben[440]. Anders war es schon mit den Etüden von Hiller, die in eine bekanntere Form einschlagen; eine in Des-dur und eine in E-moll, beide sehr zart und charakteristisch, erwarben sich warme Teilnahme. Das Konzert von Mendelssohn war bereits durch den Komponisten selbst bekannt in seiner ruhigen Meisterklarheit. Liszt spielte, wie gesagt, die Stücke beinahe vom Blatt. Es tut ihm dies niemand so leicht nach. Im vollen Glanze seiner Virtuosität zeigte er sich noch im Schlußstück, dem »Hexameron«, — einem Variationenzyklus von Thalberg, Pixis, Herz und Liszt selbst. Man muß es bewundern, wo L. noch die Kraft hernahm, das »Hexameron« zur Hälfte zu wiederholen, und dann noch den Galopp zur Freude des Publikums. So gern hätte ich gewünscht, daß er auch von Chopins Kompositionen, die er unvergleichlich und mit

größter Liebe spielt, öffentlich vorgetragen hätte. Auf seinem Zimmer gibt er freundlich alles, was man von Musik von ihm zu hören wünscht. Wie oft hab' ich ihm da mit Bewunderung zugehört!

Dienstag abend verließ er uns[441].

---

88. Gutenbergfest in Leipzig.

Auch unsere Kunst hat das Fest verherrlichen helfen, wie sie ja in Freud und Leid sich wunderkräftig zeigt, den einzelnen wie die große Masse zu heben versteht. Daß im Augenblick gerade zwei Komponisten in unserer Mitte leben, von denen der eine durch glückliches Schaffen in seinem Kreise sich in ganz Deutschland bereits bekannt gemacht, der andere europäischen Ruf hat, und die für die Feier zu interessieren es nur einer Anregung bedurfte, mag als ein freundlicher Zufall betrachtet werden. Gewiß ist der musikalische Teil des Festes nicht der geringste, und war auch alles in diesem Sinne angeordnet worden.

Zur Vorfeier, Dienstag abend[442], hatte Hr. Albert Lortzing eine neue komische Oper »Hans Sachs« geschrieben, die die früheren desselben Komponisten an Frische, Leichtigkeit und Lieblichkeit noch übertreffen soll. Ich selbst konnte der Vorstellung nicht beiwohnen. Die Aufführung soll aber höchst erfreulich gewesen sein und hat dem Komponisten reichen Lohn gebracht. Mehre Nummern wurden da Capo verlangt, und Beifall durch Kränzewerfen und Hervorruf blieben nicht aus. Es steht uns in den nächsten Tagen eine zweite Aufführung bevor. Zur eigentlichen Feier, der Enthüllung der arbeitenden Presse und der Gutenbergstatue, welcher früh 8 Uhr eine kirchliche, durch eine Gelegenheitskantate des Direktors des Zittauer Sängervereins Hrn. Richter eingeleitet, vorangegangen war, hatte Hr. Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy eine Kantate für zwei Männerchöre mit Begleitung von Posaunen usw., nach Worten des Hrn. M. Prölß in Freiberg, komponiert, die Mittwoch früh auf offenem Markte gesungen wurde. Der erst unfreundliche Himmel hatte sich aufgeklärt; es war ein erhebender Anblick. Den einen Chor dirigierte Hr. Dr. Mendelssohn, den anderen Hr. Konzertmeister David. Wie schwer Musik unter freiem Himmel wirkt, weiß

jeder. Hundert Stimmen mehr oder weniger bringen kaum eine Schattierung mehr oder weniger hervor. Die Komposition, so freudig und charakteristisch an sich, hätte auf solchem Raume aus wenigstens tausend Kehlen klingen müssen. Dies sind aber kühne Wünsche, die man höchstens aussprechen, nicht fordern darf. Wo aber Musik am meisten ergriffen haben würde, im Moment nach der Enthüllung, da fehlte sie; dies hatte man sich entgehen lassen. Das Volk war in diesem Augenblick auf der Höhe der Aufregung; eine einfallende Musik, vielleicht gerade nach der Melodie „Ein' feste Burg", die später gesungen wurde, müßte hier herrlich gewirkt haben. Der übrige Tag verging unter den Festlichkeiten, über die andere öffentliche Blätter berichten werden.

Gestern Nachmittag fand nun die eigentliche große Musikaufführung in der Thomaskirche statt, an der Stelle, wo Sebastian Bach so oft seine hohe Kunst ausgeübt hat, die jetzt sein geliebtester und liebendster Zögling, die großen Massen mit energischer Hand leitend, eingenommen hatte. Die Aufführung war höchst glänzend, alle Räume der Kirche gefüllt. Chor und Orchester mochten über 500 stark sein. Die aufgeführten Musikwerke waren die »Jubelouvertüre« von Weber, am Schluß im »God save the king« durch die Orgel begleitet, das Dettinger »Tedeum« von Händel und ein »Lobgesang« von Mendelssohn. Über die beiden ersten, weltbekannten Kompositionen brauchen wir nichts zu sagen. Die letztere aber war neu und eigens zu dem Feste von dem Meister vollendet worden; einige Worte darüber dürften seinen fernen Verehrern willkommen sein. Der Komponist, der seine Werke immer so treffend zu bezeichnen weiß, hat sie selbst »Lobgesang«[443] genannt. Dem eigentlichen Gesange gingen aber drei sinfonistische Orchestersätze voraus, so daß die Form der 9ten Beethovenschen Sinfonie zu vergleichen ist, bis auf den hervorzuhebenden Unterschied, der im Sinfonistischen noch nicht versucht ist, daß sich die drei Orchestersätze ohne Pausen aneinander schließen. Die Form des Ganzen konnte für diesen Zweck nicht glücklicher gefunden werden[444]. Enthusiastisch wirkte das Ganze, und gewiß ist das Werk, namentlich in den Chorsätzen, seinen frischesten, reizendsten beizuzählen. Was dies nach so großen Leistungen heißen will, mag sich jeder, der dem Gange seiner Schöpfungen zugesehen, selbst sagen. Einzelnes heben wir nicht hervor; doch — jenen mit Chor unterbrochenen Zwiegesang „Ich harrete des Herrn", nach dem sich ein Flüstern in der ganzen Versammlung erhob, das in der Kirche mehr gilt als der laute Beifallsruf im Konzertsaal. Es war wie ein Blick

in einen Himmel Raffaelscher Madonnenaugen. So hat denn die große Erfindung des Lichts, deren Feier wir begingen, auch ein Werk des Lichts hervorgerufen, für das wir alle seinem Schöpfer unsern neuen Dank aussprechen müssen; so laßt uns, wie der Künstler die Worte so herrlich komponiert, immermehr „ablegen die Werke der Finsternis und anlegen die Waffen des Lichts"! —

---

89. Dänische Oper.

»Der Rabe«. Oper in 3 Akten von J. P. E. Hartmann.

Werk 12.

Der Musikverein in Kopenhagen fährt, gleichwie die niederländische Gesellschaft, in dem rühmlichen Bestreben fort, durch Herausgabe größerer Werke einheimische Talente aufzumuntern und bekannt zu machen. Zwei von dem nämlichen Verein früher edierte Opern: »Adelheid« von Kuhlau und »Floribella« von Weyse, besprachen wir schon in älteren Jahrgängen. Diesmal hat die Wahl eine Oper des Hrn. Hartmann getroffen, eines gleichfalls in diesen Blättern schon mehrmals genannten jungen Kopenhagner Komponisten, dessen tüchtiges Streben es verdient, daß ihm auch deutsche Kunstverwandte Aufmerksamkeit schenken.

Lobend müssen wir vor allem des Textes erwähnen. Der Dichter[445] hat eine Zauberoper gegeben, aber keine kindische, tolle, wie deutsche so oft dem Komponisten anbieten, sondern eine, die Sinn und Verstand hat und überdies poetischen Gehalt. Man findet des besten Dichters würdige Gedanken darin, überhaupt eigentümliches Leben; auch der Dialog, so selten er vorkömmt, ist mit Geist und Witz geschrieben.

Die Handlung des Stückes ist einfach. Fürst Millo hat den Lieblingsraben des Zauberers Norando getötet, der, unbarmherzig genug, ihn deshalb verdammt, sein Leben „in Wahnsinn, Angst und Schmerzen" so lange zuzubringen, bis er ein Weib findet, das genauer beschrieben wird. Millo hat einen Bruder Jennaro; sie lieben sich auf das innigste. Da der Fluch anfängt in Erfüllung zu gehen, so bemüht sich Jennaro, das Weib zu finden, das seinen Bruder vom Fluch befreien kann, und erkennt, von einem alten Manne aufmerksam gemacht, dieses in Armilla, die gerade die Tochter des Zauberers ist. Als Kaufmann verkleidet, lockt er sie auf sein Schiff und will sie nun seinem Bruder zuführen. Auf

die Klagen Armillas entdeckt ihr Jennaro den Grund der Entführung, worauf ihm Armilla verzeiht, ihn aber auch vor der Rache ihres Vaters warnt. Jennaro, nicht zufrieden, seinen Bruder durch ein Weib von seiner Krankheit zu erlösen, will ihn auch durch das Geschenk eines Rosses und eines Falken erfreuen, die schönsten Tiere, die er je gesehen. Da steigen aber bald die Meerweiber auf und singen, Roß, Falke und Weib würden seinem Bruder den Tod bringen; sobald er (Jennaro) dies aber verriete, würde er zu Stein verwandelt. Jennaro, um seinen Bruder zu retten, tötet den Falken und das Roß; sein angstvolles Wesen fällt indes Millo auf, der nun Armilla gesehen, sie feurig liebt und von ihr wiedergeliebt wird. Nach und nach steigert sich der Verdacht in Millo, daß am Ende Jennaro selbst Armilla liebe. Bruderschmerz, Verzweiflung. Jennaro will nun auch verhüten, daß das Hochzeitsfest dem Leben seines Bruders gefährlich werde, und stürzt, auf einem unterirdischen Gange in das Schlafgemach seines Bruders gekommen und bewaffnet, auf die Vampire, die sich schon um das Bett des schlafenden Millo versammelt haben. Er vertreibt sie. Millo, aufwachend, nimmt dies für einen Angriff auf sein Leben aus Eifersucht und will Jennaro dafür bestrafen. Auf das äußerste gebracht und um seine Unschuld darzutun, gesteht nun Jennaro, was ihm die Meerweiber verkündet. Kaum hat er sein Geständnis beendigt, als er auch zur Bildsäule verwandelt wird. Norando kommt jetzt wieder zum Vorschein und sagt dem untröstlichen Millo: im Schicksalsbuche sei der Fluch geschrieben, „des Raben Tod, Armillas Raub, Millos Schmerz und seiner (Norandos) eigenen Rachsucht wohlverdiente Strafe", Jennaro aber werde erlöst, sobald Millo seine Braut selbst töte. Millo weigert sich dessen, will lieber selbst sterben. Armilla tritt herein, erfährt, was vorgegangen, und will, um Jennaro zu befreien, sich selbst den Tod geben. Im Augenblick, wo sie dazu ansetzt, entreißt ihr Norando den Dolch; im Augenblick wird auch Jennaro wieder lebend. Der Schicksalsspruch ist erfüllt. Der Vater versöhnt sich. Das Hochzeitfest wird mit Jubel begangen.

Der Dichter also hat in märchenhaftem Gewande das Bild einer idealen Geschwisterliebe aufstellen wollen und der Komponist ihn verstanden. Jennaro ist die schönste und dankbarste Rolle der Oper geworden, die des Millo und der Armilla bieten nicht minder interessante Seiten. Einige Nebenfiguren bringen Abwechselung, wie man denn der verständigen, ruhigen Anordnung des Ganzen, wie gesagt, nur Beifall spenden kann.

Ein junger Komponist nun, dem es zum erstenmal in den Sinn kommt, für die Bühne zu schreiben, hat vorzüglich zweierlei im Auge, einmal seine ganze Kunst anzubringen, dann auch zu wirken, zu gefallen. Das erstere wird nicht selten die Klippe des letztern. Wieviel, was man gelernt hat, was man kann, muß man verleugnen, wegwerfen, wenn es die Belebung und Entflammung des Publikums gilt! Hr. Hartmann schrieb bisher nur für die Kammer; irren wir nicht, so verwaltet er sogar eine Organistenstelle, und zwischen Orgel und Theater liegt freilich eine große Strecke. Wie nun schon die Ausführung jeder größeren Arbeit, geschähe sie auch mit geringeren Kräften, uns Achtung abzwingt, so noch mehr diese, zu deren Vollendung wenn auch keine Genienkräfte ihre Flügel herliehen, so doch jene Hebel beitrugen, wie sie angebornes, durch Fleiß und Studium gekräftigtes Talent so sicher unterstellt. Es ist keine Kleinigkeit, eine Oper. Man stelle den besten Musiker auf das Theater: er wird hunderterlei verkehrt machen; er darf nicht zuviel geben; die Stimmen müssen ruhen; das Orchester muß seine Pausen haben. Schon das Ökonomische, das Bühnengerechte, welche Überlegung, welche Erfahrung erfordert es! Ehe der Musiker zu glänzen anfangen kann, will erst der Theaterdirektor befriedigt sein. Wieviel schöne Musik muß oft geopfert werden, wenn der Komponist über die Musik die Bühne vergaß, für die er schrieb! Und so braucht es oft noch lange Arbeit, ehe die fertige Musik ins wirkliche Leben vor das Publikum treten kann.

Der einfache, verständige Text kam dem Komponisten nun sehr zu Hilfe. Die Charaktere sind vom Dichter mit fester Hand ausgeprägt; die Aufgabe, ein inniges, brüderliches Verhältnis zu schildern, mochte den Komponisten besonders anziehen. Und so liegt die Oper fertig da, und wie sie es ist, möge noch mit einigen Worten verfolgt werden.

Die Ouvertüre ist sinnvoll, tüchtig, den Inhalt der Handlung in kurzen Zügen vorzeichnend. Die Motive sind der Oper entlehnt, das erste den aufsteigenden Verdacht Millos, das zweite die Versöhnung und den Frieden nach so vielen Prüfungen aussprechend. Ohne Kenntnis der Oper würde indes der Ouvertüre keine große Wirkung zuzusprechen sein, wie dies ja meistens der Fall ist.

Die Zahl der Musikstücke der ganzen Oper beträgt vierzehn; man sieht, daß sie nicht lange spielt; ein Vorzug, den sie mit wenigen anderer junger (und alter) Komponisten teilt. Die kurze, kleine Form der meisten einzelnen Nummern ist sogar auffallend. Wir wollen es

eher einer Ängstlichkeit des Komponisten zuschreiben, als irgend anderem; aber namentlich scheinen mir gleich die ersten 5 Nummern, was den musikalischen Bau betrifft, sämtlich zu kurz geraten, so daß nach ihnen keine ruhige und befriedigte musikalische Stimmung aufkömmt; man verlangt überall noch etwas mehr. Dagegen sind die Finale's aller Akte breit auseinander gelegt und werden so sicher auch das ihrige auf der Bühne wirken. Dies wenige über die Form. Was nun den Charakter der Musik im ganzen anlangt, so ist er ein entschieden deutscher, nordischer. Eine Vorliebe für Weber spricht sich oft aus; auch Spohr ließe sich als ein Liebling des Komponisten erkennen, hier und da auch Marschner, das letztere vielleicht gegen den Willen des Komponisten in der Stelle, wo die Vampire auftreten. Eigentümlich ist dem Komponisten eine oft gar zu schnell wechselnde Harmonieführung, die wir nicht bunt oder unklar nennen können, die wir aber, wie gesagt, weniger unruhig, oft auch natürlicher wünschten. Das Streben, als Harmoniker auch im kleinsten interessant zu erscheinen, kann namentlich in der Oper sehr gefährlich werden; im komplizierten Ensemble läßt sich jener schnelle, künstlich gewobene, oft enharmonische Akkordenwechsel noch am meisten anwenden. Der Chor aber will nicht zu viel Kreuze und Bee; er singt sonst ungern und falsch obendrein; ebensowenig braucht es zum einfachen Liede so zahlreicher Übergänge, wie sie der Komponist oft anbringt ohne Wirkung. Was wirkt ein ausgehaltener Dreiklang oft, aus der Menschenbrust frei herausgesungen! Alle Kunst Spohrscher Enharmonik muß sich verstecken vor einem Händelschen ausströmenden Dreiklange. Davor also hat sich der Komponist vor allem zu hüten, in der Harmonie nicht zuviel zu geben; schon im Instrumentalsatze kann solch kleines chromatisches Gewirre in den Mittelstimmen schädlich werden, geschweige denn, wo die Stimmen sich zeigen sollen und *singen* wollen.

Trotzdem sind der Komposition auch manche melodische Schönheiten nicht abzusprechen, namentlich der Rolle des Jennaro nicht, der oft recht innig, wie ein rechter Bruder singt. Armilla dagegen wird unter den Sängerinnen sich wenig Freundinnen erwerben oder nur unter hochstimmigen. Auch in den Chören bewegen sich die Stimmen oft in den anstrengendsten hohen Lagen, namentlich die Soprane. Die Erfahrung wird vielleicht jetzt schon, wo der Komponist seine Oper, wenn wir nicht irren, in öffentlicher Aufführung gehört hat, ihn darauf aufmerksam gemacht haben, wie wenig den Chören und den einzelnen in dieser Hinsicht zuzumuten ist, mit wie vieler Rücksicht, wie einfach

die Stimmen zu behandeln sind, wenn sie mit Lust und Liebe singen sollen. Die Rolle des Millo verlangt ebenfalls einen umfangreichen Bariton; sie ist im Klavierauszug in verschiedenen Schlüsseln geschrieben, was auffällt. Norando, der Zauberer, ist Baß, verlangt aber auch ziemliche Höhe.

Von den einzelnen Nummern noch einige auszuzeichnen, so sind es im 1sten Akt das artige Lied des Pantaleone und die Kavatine des Jennaro. Der Gesang der Meerweiber wird mit einer charakteristischen Baßfigur durchflochten, die von gutem Effekte sein mag. Das più lento in demselben Finale „Sonderbar hebt sich die Brust" tritt besonders zart hervor.

Das im Gedicht sehr sinnige 1ste Lied des 2ten Aktes wünschten wir origineller und doch einfacher. Die Arie des Millo, deren Motiv schon in der Ouvertüre vorkommt, mag guten Bühneneffekt machen. Das Motiv erinnert übrigens an manches von Lindpaintner, Kalliwoda usw. — Schön und bedeutend ist der kurze Gesang des Jennaro:

Dort durch die Kirchenfenster klar, —

hier zeigt sich der Organist, aber geschmackvoll, sogar poetisch. Das komische Intermezzo des Tartaglia wirkt belebend und steht an guter Stelle. Der folgende Marsch hat dagegen etwas bekannt Bellinisches. Der Akt schließt glänzend.

Im dritten zeichnet sich der unisone Chor der Vampire aus mit seinem unheimlichen Solo. Es sind wohl Tenöre; hohe, spitze Stimmen müßten hier von noch grausigerem Effekte sein. Im Melodrama, die Szene, wo Jennaro sein Geheimnis enthüllt, geben wahrscheinlich Instrumentation und Dekoration den Ausschlag; auf dem Klavier wirkt derlei immer nüchtern. Die Stelle, wo Jennaro wieder aus dem Stein auflebt, muß ebenfalls vom Orchester gehört werden; auch hier wirkt das Klavier wohl nur die Hälfte. Das Ganze schließt, wie gesagt, beruhigend und glücklich.

Der Klavierauszug ist übrigens mit großer Sorgfalt und von einem guten Spieler (dem Komponisten selbst) gemacht; wir sind seit langer Zeit keinem besseren begegnet. Auch die deutsche Übersetzung ist gut.

So macht denn das Werk seinem Verfasser alle Ehre, wie dem Vereine, der es an den Tag gefördert hat. Wie es von der Bühne herab wirkt, werden wir freilich in Deutschland schwerlich erfahren. Die sich aber im stillen von dem in allen Deutschland umliegenden Ländern

fortschreitenden Musikgeiste überzeugen wollen, werden den Klavierauszug sicher mit der freudigen Überraschung aus der Hand legen, daß unsere deutsche Kunst auch auswärts immer mehr Wurzel faßt, und mit der Hoffnung, daß eine gute Rückwirkung auf das eigene Vaterland mit der Zeit nicht ausbleiben wird.

90. Mendelssohns Orgelkonzert.

Mit goldnen Lettern möcht' ich den gestrigen Abend in diesen Blättern aufzeichnen können. Es war ein Konzert für Männer einmal, ein gutes Ganzes vom Anfang bis Ende. Wiederum fiel mir ein, wie man mit Bach doch niemals fertig, wie er immer tiefer wird, je mehr man ihn hört. Von Zelter und später von Marx ist darüber Treffliches und Treffendes genug gesagt worden, und doch, hört man dann, so will es wieder scheinen, als ließe sich ihm mit dem bloßen Wortverstand nur von weitem beikommen. Die beste Versinnlichung und Erklärung seiner Werke bleibt nun immer die lebendige durch die Mittel der Musik selbst, und von wem dürfte man da eine treuere und wärmere erwarten als von dem, der sie uns gestern gab, der die meisten Stunden seines Lebens gerade diesem Meister zugewandt, der der erste war, der mit aller Kraft der Begeisterung das Andenken an Bach in Deutschland auffrischte[446], jetzt auch wieder den ersten Impuls gibt, daß sein Bild auch durch ein äußeres Zeichen dem Auge der Mitwelt nähergebracht werde. Hundert Jahre sind schon vergangen, ehe dies von andern versucht, sollen vielleicht noch hundert vergehen, daß es zur Ausführung kömmt? Es ist nicht unsere Absicht, durch einen förmlichen Aufruf zu einem Denkmal für Bach etwa zu bitten; die für Mozart und Beethoven sind noch nicht fertig, und es dürfte schon damit noch eine Zeit währen. Aber hier und da anregen möchte die Idee, die jetzt von hier ausgegangen, namentlich in den Städten, die sich in neuerer Zeit um Aufführung Bachscher Werke besonders verdient gemacht, Berlin und Breslau, in denen es viele geben wird, die wissen, was die Kunst Bach schuldet; es ist im kleinen Kreise der Musik kaum weniger, als was eine Religion ihrem Stifter. Mendelssohn spricht sich selbst in seinem das Konzert ankündigenden Zirkular in klaren, einfachen Worten darüber aus: „Bis jetzt bekundet kein äußeres Zeichen in Leipzig das lebendige Andenken an den größten

Künstler, den diese Stadt je besessen. Einem seiner Nachfolger ist bereits die Ehre eines Denkmals in der Nähe der Thomasschule zuteil geworden, die Bach vor allen andern gebührt; da aber in der jetzigen Zeit sein Geist und seine Werke mit neuer Kraft hervortreten, und die Teilnahme dafür in den Herzen aller wahren Musikfreunde nie verlöschen wird, so ist zu hoffen, daß ein solches Unternehmen bei den Bewohnern Leipzigs Anklang und Beförderung finden möge" usw. usw.

Daß nun der von solcher Künstlerhand geleitete Anfang ein würdiger war, und daß ihn ein den Zweck reich unterstützender Erfolg krönte, war zu erwarten. Wie Mendelssohn das königliche Instrument Bachs zu handhaben versteht, ist schon anderweitig bekannt; und dann waren es lauter köstliche Kleinodien, die er gestern vorlegte, und zwar in herrlichster Abwechselung und Steigerung, die er nur zu Anfang gleichsam bevorwortete und zum Ende mit einer Phantasie beschloß. Nach einer kurzen Einleitung spielte er eine Fuge in Es-dur, eine gar prächtige auf drei sich übereinander aufbauende Gedanken, hierauf eine Phantasie über den Choral „Schmücke dich, o liebe Seele", ein unschätzbares, seelentiefstes Musikstück, wie es irgendeinem Künstlergemüt entsprungen, sodann ein groß-brillantes Präludium mit Fuge in A-moll, beide sehr schwierig auch für Meister auf der Orgel. Nach einer Pause folgte die Passecaille in C-moll, 21 Variationen, genialisch genug ineinander gewunden, daß man nur immer erstaunen muß, auch von Mendelssohn vortrefflich in den Registern behandelt; nach diesen eine Pastorella in F-dur, wie nur irgendein Musikstück dieses Charakters in tiefster Tiefe gedacht werden kann, der sich dann eine Tokkata in A-moll mit Bachisch-humoristischem Präludium anschloß. Den Schluß machte eine Phantasie Mendelssohns, worin er sich denn zeigte in voller Künstlerglorie; sie war auf einen Choral, irr' ich nicht, auf den Text „O Haupt voll Blut und Wunden" basiert, in den er später den Namen Bach und einen Fugensatz einflocht, und rundete sich zu einem so klaren, meisterhaften Ganzen, daß es gedruckt ein fertiges Kunstwerk gäbe. Ein schöner Sommerabend glänzte zu den Kirchenfenstern herein; außen im Freien wird noch mancher den wunderbaren Klängen nachgesonnen haben, und wie es doch in der Musik nichts Größeres gibt als jenen Genuß der Doppelmeisterschaft, wenn der Meister den Meister ausspricht. Ruhm und Ehre dem alten wie dem jungen[447]!

91. Drei gute Liederhefte.

Auch den hartherzigsten Kritiker wandelt einmal die Lust zu loben an. „Was hilft es" — sagte ich mir — „leidliche Anfänger in der Gesangkomposition passabel aufzumuntern oder mittelmäßigen Schreiern die Kehle verstopfen zu wollen. Lieber setz' ich mir einen ganzen Stoß neuer Lieder her und ruhe nicht eher, als ich einige gute gefunden, um einmal nach Herzenslust nichts als loben zu können." Lange suchte ich unter den etwa 50 Heften. Endlich hatte ich glücklich drei beieinander, die mich in Lobesatem brachten, die mich anhaltend erfreut, erwärmt. Die Namen der Komponisten sind Veit, Esser und Norbert Burgmüller, die ersten noch lebend und wirkend, der letztere schon gestorben.

Auseinandersetzen, was ein schönes Lied, will ich nicht. Es ist so schwer und leicht, als ein schönes Gedicht. „Nur ein Hauch sei's", sagt Goethe. Norbert Burgmüller wußte von den drei Genannten dies am besten. Das Gedicht mit seinen kleinsten Zügen im feineren musikalischen Stoffe nachzuwirken gilt ihm das Höchste, wie es allen gelten sollte. Nur selten, daß ihm ein Zug entgeht, oder daß er ihm, wo er ihn gefaßt, mißglückt. Menschliches freilich überfällt auch die Größten in unbewachtem Augenblick.

Das Liederheft, das ich meine, ist sein drittes und mit Werk 10 bezeichnet. Es bringt ein Lied nach Walter v. d. Vogelweide — von Uhland »Scheiden und Meiden«, »Ständchen« und »Abreise« — von einem Ungenannten ein »Hoffnungslos«. Der Ungenannte ist, wie vermutet wird, der Komponist selbst. Man vergleiche die Biographie, die früher diese Blätter brachten[448], in der auch der erste Vers des Gedichtes[449] mitgeteilt war. Die Komposition ist in schmerzlicher Zeit entstanden, tiefmelancholisch, aber zur innigsten Teilnahme anregend und wahr. Wahr — zittert euch nicht euer kleines Herz, Komponisten, wenn ihr dieses Wort hört? Bettet euch immer weicher in eure schönen Gesangeslügen, ihr bringt's doch nicht höher, als von einigen andern Judaslippen gesungen zu werden, vielleicht verführerisch genug. Aber tritt dann wieder einmal ein wahrhaftiger Sänger unter euch, so flüchtet mit eurer erheuchelten Kunst, oder lernt Wahrheit, wenn es noch möglich ist. Wahr ist denn auch Burgmüller durch und durch; noch mehr, er gibt die Wahrheit auch meistens in schönem Gewand. Lebte er noch, so würde ich bittend hinzusetzen: er gebe sie auch, wo es das Gedicht will, manchmal in reicherem. Er begnügt sich oft mit dem allereinfachsten. B. Klein

trieb diese Liedeseinfachheit, daß man ihn als Sonderling verschrie. Auch gegen dieses Extrem schütze sich der Künstler. Ein Beispiel dazu aus Burgmüllers Liedern. Es ist das oft und mehrenteils nicht übel komponierte »Ständchen« von Uhland, wo das nach und nach hinüberschlummernde Kind der Mutter von „süßen Klängen" erzählt, die es weckten, und daß es „keine irdische Musik" sei, sondern „Engel mit Gesang, die es riefen". Das Lied ist sicher eines der trefflichsten der Sammlung, vielleicht die trefflichste Komposition des Gedichts überhaupt, die da ist. Doch jener Ruf „von drüben", gesteh' ich, klingt mir doch zu dürftig. Engel, mein' ich, riefen doch noch anders; aber freilich, wer hat solche Stimmen gehört, und, wer in einzelnen weit voneinander liegenden Minuten des Lebens es hat, schwiege nicht lieber darüber! Wie ich aber schon sagte, das Lied bleibt neben dem »Hoffnungslos« das schönste der Sammlung. Vortrefflich in der getroffenen mißmütigen Grundstimmung nenn' ich auch die »Abreise«. Nur den Schluß, wo der Wanderer, dem es gleichgültig, daß man ihn ohne besondere Abschiedsqualen seine Straße hat ziehen lassen, wehmütig hinzusetzt: „Von einer aber tut mir's weh'" — wünschte ich nicht über die Melodie der früheren Verse gelegt und neu komponiert und bedeutender, wie es denn auch im vorhergehenden einige kleine Deklamationssünden zu rügen gäbe.

In diesen drei Nummern liegt denn der Schatz des Heftes. »Scheiden und Meiden« und das altdeutsche Lied, wie sie immerhin auch einem echten Dichterherzen entsprungen, sind anspruchloser[450].

Der zweite Liederkomponist, den die Zeitschrift heute ihren Lesern als einen „guten" empfiehlt, ist W. H. Veit, der junge böhmische Tonsetzer, von dem sie schon öfters Gutes vermeldet. Schwierige Aufgaben für seine Erfindungskraft stellt er sich nicht in dem Hefte, von dem wir sprechen; ja es genügen ihm selbst Gedichte geringeren Gehaltes. Haben wir denn etwa Mangel an guten? Ein „Ja" zur Antwort wäre ein Unrecht, was wir den Poeten täten. Wieviel Ausbeute geben noch die älteren deutschen Klassiker, wieviel die Epoche nach Goethe, wie manches die neuste, wie vieles endlich auch das Ausland! Weshalb also nach mittelmäßigen Gedichten greifen, was sich immer an der Musik rächen muß? Einen Kranz von Musik um ein wahres Dichterhaupt schlingen — nichts Schöneres; aber ihn an ein Alltagsgesicht verschwenden, wozu die Mühe? — Das Talent verläßt unsern Komponisten nun auch bei Komposition solcher schwächeren Gedichte nicht; reicher und frischer äußert es sich aber gewiß in jenen besseren, wie von Heine und Mosen;

der Komponist wird es selbst gestehen, daß er hier auch mit größerer Liebe schrieb.

Auch Veit wendet auf die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks in Wiedergabe der Worte die treuste Sorgfalt. Dies Lob geht über jedes andere. Gesellt sich solchem Streben noch ein ziemlicher Schatz klarer, gesunder Melodie bei, so darf der Künstler doppelten Lobes gewiß sein. Es ist hier so und guter Gesang in jedem der Lieder zu finden. An kleinen, feinen Wendungen in der Begleitung fehlt es gleichfalls nicht, wie freilich auch nicht an kleinen Deklamationsfehlern, so klein, daß wir sie Schülern nachsähen, an gebildetern Talenten groß genug, um sie nicht wohlwollend darauf aufmerksam zu machen (so das „es" S. 3, Syst. 3, T. 2; das „du" S. 15, Syst. 3, T. 5). Melodiöse Heiterkeit zeichnet im übrigen fast alle Lieder des Heftes aus, das wir denn überhaupt gegen ein früher geschriebenes (Werk 8) als einen erfreulichen Fortschritt zur Meisterschaft betrachten müssen.

Ein Liederheft endlich von H. Esser, einem bis jetzt noch wenig genannten rheinländischen Komponisten, beschließe diese fröhliche Kritik. Die Texte sind zur einen Hälfte von Rückert, dem geliebten Dichter, der, großer Musiker in Worten und Gedanken, dem wirklichen leider oft gar nichts hinzuzutun übrigläßt, — zur andern Hälfte von weniger gekannten Dichtern. Die Kompositionen werden auf das wohltuendste überraschen; wie freut es, dies von einem Werk 4 sagen zu dürfen! Harmonie: rein und gewählt, — Melodie: klar, nicht ohne Eigentümlichkeit, leicht sangbar, — Begleitung: natürlich, hebend, — Wahl der Texte: sinnig, ernst, — verlangt man einen besseren Paß in „Musikers Lande"? Vorliebe für Franz Schubert, doch nur wie sie erlaubt, spür' ich namentlich im 3ten und 5ten der Lieder; eine auffallend starke Reminiszenz an Weber („Arabien, mein Heimatland") im 4ten. Indes stört bei so viel Eigenem, bei so offenbarem inneren Wohlstand ein vielleicht unwissend entlehnter Zug nur wenig oder gar nicht. So gehe der Komponist, der Teilnahme verdient, diesen Weg weiter; ist er noch jung, so freuen wir uns um so mehr seiner Zukunft.

Dies wäre eine treue Schilderung des kleinen kritischen Liederfestes, das ich mir heute zu begehen vorgenommen, das ich recht oft wieder zu begehen Veranlassung finden möchte.

92. Trios für Pianoforte mit Begleitung.

Es sind Jahre verflossen, seitdem wir zum letztenmal über Kompositionen obiger Gattung berichtet; vielleicht erinnert sich der Leser noch eines Zyklus von Kritiken, in dem alle seit etwa 10 Jahren erschienenen Trios ausführlich besprochen wurden. Allem neu Erscheinenden nachspähend, müssen wir uns wundern, wie wenig in den letzten 2—3 Jahren Werke obiger Gattung veröffentlicht worden sind — geschrieben? wohl mehr. Wer weiß das! Es liegen im Augenblicke nur vier Trios und ein Quartett vor uns. Für erschöpfend können wir aber unser Urteil darüber nicht ausgeben, da wir nur eines davon aufführen gehört. Denn wie das innere Gehör das feinere musikalische ist, der Geist der Ausführung hat auch sein Recht, der helle lebendige Klang seine besonderen Wirkungen, über die sich selbst der gute Musiker, der zuerst gleichsam durch das Auge vom Papier hört, täuschen kann. Leichter schon wird es zu urteilen, wo Partituren vorliegen, wie es bei Herausgabe von Ensemblestücken jetzt löbliche Sitte geworden; wo aber diese fehlen, darf der Kritiker nicht gescholten werden, wenn er nur en gros berichtet. Von dem ersten der zu besprechenden Trios liegt uns in der Klavierstimme zugleich die Partitur vor; es ist von B. E. Philipp. Der Name des in Breslau lebenden Tonsetzers kam in der Zeitschrift schon öfters vor. Mit seinem Trio tritt er, irren wir nicht, zum erstenmal mit einem größeren Ensemblestück auf. Es geht in F-moll und weicht in der Form von andern nur darin ab, daß es kein Scherzo bringt. Im übrigen hat es den rechten Triocharakter, d. h. kein Instrument herrscht vor, und jedes hat etwas zu sagen. Die Stimmung ist vorherrschend lyrisch; zwar im letzten Satz möchte einiges auf eine dramatische Absicht des Komponisten schließen lassen, der Grundton bleibt aber lyrisch. Am schnellsten wirksam scheint der erste Satz, er hat Fluß und rundet sich. Zur größern Wirkung fehlt ihm nur ein bedeutender energischer Schluß; wie er ist, fühlt man, der Komponist war am Ende, und die Phantasie gab nichts mehr aus. Immerhin gilt er uns als der gelungenste des Trio. Wenig sagt uns das Adagio zu: die ersten acht Takte der Kantilene sind melodisch gut erfunden, obwohl an das Adagio in Beethovens F-moll-Sonate erinnernd; die folgenden aber haben keinen musikalischen Fortgang, wie uns auch der Mittelsatz in B-moll karg und reizlos dünkt. Der letzte Satz, Finale, schließt sich dem Adagio gut an und nimmt einen kühnen Anlauf. Die ersten Takte des Allegros gleichen freilich sehr in

Bewegung und Charakter dem des letzten Satzes der Cis-moll-Phantasie von Beethoven[451]; wenn dadurch die Wirkung geschmälert wird, so versöhnt uns bald der sehr gute und melodisch-schwungvolle Gesang im Dur der großen Unterterz, der dann später, nach herkömmlicher Form, im Dur der Haupttonart wieder erscheint. Eine Stelle des Adagio hebt sich kurz vor dem Schluß noch einmal hervor, wir wissen nicht, ob mit Wirkung. Es hat mit solchen sogenannten „Rückblicken" sein Gefährliches; wo es nicht (wie z. B. im Finale der C-moll-Sinfonie, wo das Scherzo wieder auftaucht) im freiesten Flug der Phantasie geschieht, so daß wir uns sagen müssen: es kann nicht anders sein, — sieht es leicht gezwungen und gemacht aus; immerhin hat schon die Intention etwas Sinniges, und wir begegnen ihr immer gern. In Summa, das Trio wird denen, die nicht immer höchstes Meisterliches wollen, in vielen Partien zusagen; das Streben des Komponisten war ein unverkennbar gutes, und so wünschen wir, daß er zu ähnlichen Werken größeren Umfangs auch immer bereite Verleger finde wie den seines Trios, der es freigebig ausgestattet. Das Trio ist Adolf Henselt zugeeignet. —

Über ein Trio von Karl Seyler vermögen wir nicht mehr zu sagen, als was uns eine stumme Aufführung nach den herumgelegten einzelnen Stimmen eingibt. Es scheint übrigens klar genug, um eine Partitur nicht zu vermissen, und erhebt sich anscheinend nicht über jenen mittleren Gedankenflug, der immer einige Minuten im voraus zu erraten, so daß ich mir in den Pausen der Klavierstimme die Füllung der andern Instrumente auch meist ganz gut denken konnte. Der Charakter des Stückes ist modern, gefällig, bürgerlich; Melodie hat es, wenn auch kleine und bekannte; die Harmonie ist leicht, auch richtig. Der Komponist scheint, allen Anzeichen nach, ein junger und strebsamer. In einer großen Stadt, wie Wien, auf tüchtigen Wegen zu bleiben, gehört freilich doppelte Kraft dazu. Publikum dort, wie Verleger wollen vor allem Leichtes, Unterhaltendes, und ein Feuerwerker gilt ihnen mehr als ein rüstiger Gladiator. So kam es oft, daß, die das nicht begriffen und wider den Strom wollten, einsam und beifallos ihren Weg fortsetzen mußten, während, die sich akkommodierten, bald von höherem Streben ablassend, mit den hundert andern im Strome mitschwammen und spurlos verschwanden. Wir wünschen dem jungen Komponisten Ausdauer genug, nicht der letzten Klasse zu verfallen. Was ist aller Beifall des Modehaufens gegen den stilleren des echten Künstlers! Das Publikum ist nie zu sättigen, während das fleißig gearbeitete, schön gelungene Kunstwerk jahrzehntelang

nachhält. Wir sind in diesen moralischen Ton verfallen, weil wir eben wissen, wie oft gut anfangende Talente aus Mangel an Aufmunterung in großen Städten es auch nur bei den Anfängen bewenden ließen. Das »premier Trio« möge denn nur der Vorläufer der köstlichsten späteren sein und der Komponist fortfahren, an großen Formen seine Kraft zu stärken und zu meistern. —

An die schon besprochenen Trios der HH. Philipp und Seyler schließen sich neu erschienen noch drei an, von A. Fesca, J. P. Pixis und F. Mendelssohn-Bartholdy.

Des Kompositionstalentes des ersteren ward schon früher in der Zeitschrift Erwähnung getan. Man sieht, es geht ihm leicht von der Hand; eine Menge auch größerer Werke seiner Komposition ist neuerdings im Druck erschienen. Das Trio hat eine Schmetterlingsnatur, wo nicht der ganze Komponist; er kostet und nascht noch in der Kunst, aber mit Lust und Liebe, und dies nimmt für ihn ein. Gern hängt er sich auch an höhere Kunstgenossen. Mendelssohn, Henselt, auch Thalberg sind mit wenig Mühe wiederzufinden. Die Leichtigkeit und Anmut aber, mit der er sich anschließt, söhnt schnell wieder aus. Das immer derbere deutsche Element abgerechnet, könnte man den jungen Komponisten am richtigsten dem französischen Bertini vergleichen. Ob ihm selbst dieser Vergleich gefalle, wissen wir nicht; doch, scheint es, hat er das Zeug, ihn zunichte zu machen, sich höher hinaufzuarbeiten zu Ernst und männlicherem Ausdruck. So klingt das Trio, wie ein Bertinisches, durchaus hübsch und gefällig. Nach Grammatik, selbst nach Oktaven, Quinten (wenigstens für das Auge) wird nicht viel gefragt; was ihm wohlklingt, schreibt er hin, das Ohr gilt ihm der oberste Richter. Wir haben nichts gegen diesen Grundsatz. Was schön klingt, spottet aller Grammatik, wie was schön ist, aller Ästhetik. Nach alle dem Gesagten wird der Kunstfreund wissen, was er ohngefähr vom Trio zu erwarten hat; es steht vermittelnd zwischen Künstler und Dilettanten und wird allen behagen, die nicht immer nach Höchstem verlangen. Im besonderen ist noch zu erwähnen, daß das ganze Trio ohne Absatz hintereinander gespielt werden soll. Innigere Verbindung und Beziehung haben die einzelnen Sätze indes nicht, man kann ebensogut nach jedem eine Pause einschalten. Das Klavier herrscht vor, doch nicht so, daß sich nicht auch die anderen Instrumente gut zeigen könnten, wie denn die Klarheit in Anordnung des Ganzen nur auszuzeichnen ist, doppelt an einem jungen Künstler, wie es der Komponist noch sein soll. —

Das Trio von J. P. Pixis ist bereits das sechste des Komponisten und nach langer Zeit wieder das erste bedeutende Werk, das von ihm erschienen. Gehört in vollständiger Besetzung habe ich es noch nicht; vielleicht, daß es mir sonst auch weniger unklar, weniger zerstückelt erscheine. Der Anfang ist eigen. Das Klavier beginnt mit einer wilden Figur, in die die Bässe den Hauptgedanken des ersten Satzes hineinwerfen; wild scheint der erste Satz überhaupt, so sehr es nämlich ein Komponist sein kann, der nicht gerade ein Beethoven ist, der, in Sizilien an der Seite einer gefeierten Tochter unter immergrünen Triumphbögen mitwandelnd, nicht eben Grund haben mag, sich über das Leben zu beklagen. Demangemessen endigt auch der Satz. Das Kapriccio, an der Stelle des Scherzo, scheint sehr pikant und geistreich, wie denn Pixis in solchen kleinen Sachen immer glücklich ist. Das Adagio, sentimentalen Charakters, währt beinahe so lange wie die drei übrigen Sätze zusammengenommen, und wohl zu lange; es ist hier eine Menge Harmonie an einen gewöhnlichen melodischen Gedanken verschwendet, die vereinfacht und verringert dasselbe gewirkt haben würde. Reicheres Leben bringt der Schlußsatz, wie der erste in der seltenen Tonart Fismoll geschrieben und beschlossen. Der Schluß erinnert übrigens an ein Stück aus Rossinis Soireen, wie die Oktavensprünge in der Hauptfigur an die Pauken im Scherzo der D-moll-Sinfonie von Beethoven. Das Ganze ist glänzend und schwierig, doch auch dankbar. Darf man ihm auch nicht, wie einem Meisterwerke, eine nachhaltigere Wirkung, eine große Lebensdauer zusprechen, so ragt es als Glanz- und Virtuositätsstück doch immer als ein bedeutendes und eigentümliches hervor, das mehr will als bloße Fertigkeit des Spielers, bloßes Amüsement des Zuhörers. —

Es bleibt noch übrig, über Mendelssohns Trio etwas zu sagen — weniges nur, da es sich gewiß schon in aller Händen befindet. Es ist das Meistertrio der Gegenwart, wie es ihrerzeit die von Beethoven in B und D, das von Franz Schubert in Es waren; eine gar schöne Komposition, die nach Jahren noch Enkel und Urenkel erfreuen wird. Der Sturm der letzten Jahre fängt allmählich sich zu legen an und, gestehen wir es, hat schon manche Perle ans Ufer geworfen. Mendelssohn, obschon weniger als andere von ihm gepackt, bleibt doch immer auch ein Sohn der Zeit, hat auch ringen müssen, hat es auch oft anhören müssen, das Geschwätz einiger bornierter Schriftsteller, „die eigentliche Blütenzeit der Musik sei hinter uns“, und hat sich emporgerungen, daß wir es wohl sagen dürfen: er ist der Mozart des 19ten Jahrhunderts, der

hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt. Und er wird auch nicht der letzte Künstler sein. Nach Mozart kam ein Beethoven; dem neuen Mozart wird ein neuer Beethoven folgen, ja er ist vielleicht schon geboren. Was soll ich noch über dies Trio sagen, was sich nicht jeder, der es gehört, schon selbst gesagt? Am glücklichsten freilich, die es vom Schöpfer selbst gehört. Denn wenn es auch kühnere Virtuosen geben mag, in so zauberischer Frische weiß kaum ein anderer Mendelssohns Werke wiederzugeben als er selbst. Es schrecke dies niemanden ab, das Trio auch zu spielen; es hat sogar im Vergleich zu andern, wie z. B. zu denen Schuberts, weniger Schwierigkeiten, wie denn diese bei Kunstwerken ersten Ranges mit der Wirkung immer im Verhältnis stehen, und je größer jene, je gesteigerter diese ist. Daß das Trio übrigens keines für den Klavierspieler allein ist, daß auch die anderen lebendig einzugreifen haben und auf Genuß und Dank rechnen können, braucht kaum einer Erwähnung. So wirke denn das neue Werk nach allen Seiten, wie es soll, und sei uns ein neues Zeugnis der Kunstkraft seines Schöpfers, die jetzt beinahe in ihrer höchsten Blüte zu stehen scheint. —

93. Musikleben in Leipzig während des Winters 1839—1840.

Man wird es zugeben müssen, in diesem von der Natur so stiefmütterlich behandelten Leipzig blüht die deutsche Musik, daß es sich, ohne für unbescheiden zu gelten, neben den reichsten und größten Frucht- und Blütengärten anderer Städte sehen lassen darf. Welche Menge ausgezeichneter Kunstwerke wurde uns auch im vergangenen Winter wieder vorgeführt, wie viele bedeutende Künstler erfreuten uns mit ihrer Kunst! Und wenn sich diese Anerkennung regsten Musiklebens namentlich auf die hiesigen Konzertinstitute bezieht, so geschieht doch im Verhältnis zu andern Städten auch in andern Richtungen Erfreuliches. Das Theater versorgt uns, wie eine gute Modehandlung, wenigstens immer mit dem Neusten aus Paris und zählt unter seinen Mitgliedern einige sehr schätzenswerte. Auch die Kirche feiert nicht, wenn freilich mit den vorhandenen Mitteln auch noch ganz anderes erreicht werden könnte. Auf glänzendster Stufe aber, wie gesagt, steht die Konzertmusik. Es ist bekannt, wie in den jetzt bald ein halbes Jahrhundert alten Gewandhauskonzerten vor allem der deutschen Musik ein

gediegener Herd gegründet ist, und wie von diesem Institute in der Tat mehr als je geleistet wird. Einen berühmten Meister an der Spitze, hat sich in den letzten Jahren das Orchester in seiner Virtuosität noch immer vervollkommnet. Im Vortrage der Sinfonien namentlich findet es unter den deutschen wohl kaum seinesgleichen, wie sich in ihm auch auf den einzelnen Instrumenten tüchtige Meister befinden. Auch waren in diesem Winter von der Direktion Gesangtalente gewonnen worden, die uns den Verlust der in den vergangenen engagierten ausgezeichneten englischen Sängerinnen kaum fühlbar machten. So war man immer auf Abwechselung bedacht, was die gewählten Kompositionen wie die auftretenden fremden und einheimischen Künstler betrifft. Von den ersteren, als dem Bleibenden, zuerst zu sprechen, so stellte sich, wie früher so auch heuer, in der Wahl der zur Aufführung gebrachten Werke der Geschmack für die ältere klassische Schule auf das entschiedenste heraus. Beethovens Namen finden wir am häufigsten auf den Konzertzetteln, ihm zunächst Mozart und Haydn. Mit Vorliebe waren Weber, Cherubini und Spohr bedacht. Bach, Händel und Gluck kamen jeder einmal vor, wie öfter die bei Sängern unvermeidlichen Extreme Rossini, Bellini und Donizetti. Außerdem wurden uns ziemlich von allen bedeutenderen deutschen Meistern der Gegenwart Kompositionen vorgeführt, wie von Marschner, Schneider, Onslow, Kalliwoda u. a. Gänzlich vermissen wir Lachner und Loewe, was der Zufall gemacht. Endlich kam auch von Kompositionen noch unbekannter Künstler einiges zu Gehör, und diese, wie die diesen Winter hier in Leipzig zum erstenmal aufgeführten Werke haben wir hier vorzugsweise zu besprechen, — wie es aber nach einmaligem Anhören und bei dem vielen Material nicht anders gefordert werden darf, nur andeutend und in Kürze.

Zuerst der obersten Gattung der Instrumentalmusik, der Sinfonie, zu erwähnen, so waren es drei, die wir zum erstenmal gehört: von Lindblad, Kittl und Kalliwoda, von denen sich die erste den wenigsten, die letzte den meisten Beifall erwarb. Der Komponist der ersteren, auch schon gedruckten Sinfonie ist ein Schwede und bereits als Liederkomponist in diesen Blättern mit Auszeichnung genannt. Sein Werk hätte ich vor dem Hören schon kennen mögen; es steckt viel Arbeit, Plan und Gedanke darin, und es hat alle jene bescheidenen Vorzüge, von denen das Publikum nichts wissen will. Die Teilnahme der Kenner hat sich der Ausländer mit seiner Sinfonie gewiß gewonnen; sich die des Publikums zu erwerben, gewähre er ihm hier und da, ohne sich von

seiner Kunst zu vergeben, was bei glücklicher Einsicht gar wohl zu vereinigen steht. Lebhafteres, sanguinischeres Temperament zeigt die Jagdsinfonie des Hrn. Kittl, eines noch jungen Prager Tonsetzers; sie hatte sozusagen einen succès populaire, der sich mit jedem der Sätze steigerte, die sich in sich selbst auch steigerten. Der erste Satz ist »Aufruf und Beginn der Jagd« überschrieben; das Andante bildet ein Satz »Jagdruhe«, das Scherzo einer, »Gelage« genannt, dem sich dann der »Beschluß der Jagd« anschließt. Wie es der Vorwurf mit sich brachte, so hatte die Musik einen durchaus fröhlichen Anstrich, und die Hörner erschallten oft waidmännisch genug. Den Komponisten uns werter zu machen, verriet sie aber auch schon eine Stileigentümlichkeit, wie sie Sinfonienschreiber jungen Alters nur ausnahmsweise besitzen, so daß wir mit Freude auf seine späteren Sinfonien aufsehen, wie wir dann dem muntern Jäger einmal in anderer Gefühlssphäre zu begegnen hoffen, wenn es anders seiner Natur nicht zuwiderläuft. Die Sinfonie wird übrigens dieser Tage im Druck erscheinen.

Über die Sinfonie von Kalliwoda, seine 5te, berichteten wir schon in einer kleinen Notiz, wie sie uns innig wohlgefallen habe; sie ist eine ganz besondere und, was die von Anfang bis zum Schluß sich gleichbleibende Zärte und Lieblichkeit anlangt, wohl einzig in der Sinfonienwelt. Hätte der Komponist etwa eine Musik zur »Undine« geben wollen, so wären jene Eigenschaften auf das leichteste zu deuten, da er's aber nicht gewollt, so ist seine Sinfonie nur um so höher zu schätzen. Wie schön hat uns der Komponist mit diesem Werke getäuscht! Glaubten wir ihn, der in einem entlegenen kleinen Orte wohnt, wohl gar gegen sein Talent gleichgültig geworden und der Ruhe genießend, während die Sinfonie namentlich in Hinsicht der Instrumentation den immer fortgeschrittenen Meister bekundet und nur, wie gesagt, in eine jener seltenen Geistesregionen führt, der die obengenannte Fee entsprungen ist! Dazu schließen sich die vier Sätze so zart ineinander, daß sie wie an einem Tage geschaffen scheinen; wie die Sinfonie auch kunstreicherer, feiner gewirkter Züge voll ist, wie sie die Meisterhand oft erst dem Ohre zu verbergen weiß, bis dieses dann durch das Auge darauf aufmerksam gemacht wird. So begrüßen wir denn in Kalliwoda einen noch immer grünen lebensfrischen Stamm im deutschen Musiker-Dichterwald und hoffen, ihn bald wieder auf diesem Felde zu treffen, wo er sich schon fünfmal mit Ehren behauptet hat. Wie er auch ein bescheidener Meister ist, möge für seinen künftigen Biographen noch bemerkt sein durch

folgenden Zug, den ich nicht verbürgen will, obwohl er ihm ganz ähnlich sieht. Es kam ihm nämlich erst vor einigen Jahren noch in den Sinn, daß er wohl noch nicht genug wisse und könne, weshalb er sich dann an einen Tonsetzer in Prag* wandte, bei ihm Unterricht zu nehmen im doppelten Kontrapunkt, in der Fuge usw. Hofft man vielleicht, der Prager Kunstbruder habe ihm darauf geantwortet: „Lehre mich erst solche Sinfonien wie die deinigen machen, alsdann nimm fürlieb mit dem, was ich habe" — so irrt man. Der Bruder in Apoll, wie Beethoven oft seine Freunde unter den Kapellmeistern nannte, wollte sich gern darauf einlassen, verlangte aber ein so enormes Honorar, daß der treffliche Kapellmeister, der übrigens schon Kleine aufzieht, mit großem Rechte gar nicht darauf einging und lieber wie früher fortkomponierte. Die Geschichte ist artig und mag, wie gesagt, von dem zukünftigen Lebensbeschreiber nicht übersehen werden.

Dies waren denn die drei neuen Sinfonien; eine gleiche Anzahl hörten wir auch von Ouvertüren: zur Oper »Der Zigeunerin Warnung« von J. Benedict, zur »Genueserin« von Lindpaintner und eine von Julius Rietz in Düsseldorf. Die beiden ersten sind bereits gedruckt, im übrigen keine Kunstwerke ersten Ranges, sondern eben Theaterouvertüren, wie es deren zu Dutzenden gibt, und auf den Beifall hin geschrieben. Sehr bedeutend schien mir dagegen die dritte, eine durch und durch deutsche, kunstreiche, im Detail noch etwas überladene Arbeit, die nach einmaligem Anhören kaum ganz zu ergründen war; dem Charakter nach eine Orchesternovelle, mit der man eben gut ein Shakespearesches Lust- oder Schauspiel eröffnen könnte. Der Titel („Konzertouvertüre") besagte nicht, ob sie zu einem besonderen Sujet gedacht sei; wie gesagt, wir hätten Verdacht auf Shakespeare. Möchte sie doch bald veröffentlicht werden; sie verdient ebensogut wie ihre zwei erstgenannten Namensschwestern, ja im Verhältnis zu diesen auf Velin gedruckt zu werden. —

Daß wir an einem der Gewandhauskonzertabende auch sämtliche Ouvertüren, die Beethoven zu seinem »Fidelio« geschrieben, zu hören bekamen, ist schon früher angezeigt worden, zugleich mit freudiger Anerkennung dieser großen Leistung seitens des Orchesters[452]. Den Leser über diese vier Ouvertüren und ihr Verhältnis zueinander aufzuklären, mag hier folgendes bemerkt sein: Die an jenem Abende als Nr. 1 auf-

* Tomaschek.

geführte ist bereits bei Haslinger in Wien in Partitur erschienen mit dem Beisatz auf dem Titel „aus dem Nachlaß"; sie geht aus C-dur und ist wohl die erste überhaupt, die Beethoven zu seiner Oper schrieb, und die bei ihrer ersten Aufführung wenig gefallen haben soll. Die als Nr. 2 gespielte befindet sich noch im Manuskript im Besitze der HH. Breitkopf und Härtel, geht ebenfalls aus C und ist offenbar das Original, nach welchem Beethoven später die bekannte große, bei Breitkopf und Härtel in Partitur erschienene arbeitete; die 4te endlich ist jene leichtere in E-dur, die man gewöhnlich in den Theatern hört. Möchten sich doch die verschiedenen Verleger vereinigen zu einer Ausgabe sämtlicher vier Ouvertüren in einem Band; für Meister und Schüler wäre solch ein Werk ein denkwürdiges Zeugnis einesteils des Fleißes und der Gewissenhaftigkeit, anderenteils der wie im Spiel schaffenden und zerstörenden Erfindungskraft dieses Beethoven, in den die Natur nun einmal verschwenderisch niedergelegt, wozu sie sonst tausend Gefäße braucht. Dem großen Haufen freilich gilt es gleich, ob Beethoven zu einer Oper vier Ouvertüren schrieb, und ob z. B. Rossini zu vier Opern eine Ouvertüre. Der Künstler aber soll alle Spuren verfolgen, die zur geheimern Arbeitswerkstatt des Meisters führen, und daß es ihm erleichtert werde, der nicht gleich ein ihm alle vier Ouvertüren spielendes Orchester findet, möge man an eine Gesamtausgabe jener Ouvertüren denken, welchen Wunsch wir nicht vergebens ausgesprochen haben möchten*.

Daß außer älteren und neueren Sinfonien und Ouvertüren in den Abonnementkonzerten auch größere Ensembles aus Opern, geistliche Chöre und ähnliches aufgeführt werden, weiß man aus früheren Berichten. Auch hier erhielten wir interessantes Neues. Zuerst von der Komposition des Hrn. Kapellmeisters Chélard die Ouvertüre, den 2ten Akt und das Finale seiner Oper »Die Hermannsschlacht«. Ohne Anstrengung konnte hier ein Unwissender erraten, daß die Musik keine für den Konzertsaal geschriebene, und daß ihr Effekt von der Bühne herab berechnet war. Die Instrumente und Stimmen erstickten sich fast in diesen engeren Räumen, und der zarte Konzertsaal schien etwa wie ein altes Silbermannsches Klavier unter den Händen eines Liszt. Wie gesagt, im Theater wird die Oper wirken, wie sie soll, und hat es auch, wie frühere Berichte aus München, wo die Oper ganz gegeben

* Ist seitdem geschehen.

wurde, bereits gemeldet haben[453]. Der Bildungsgang des Komponisten mag übrigens ein interessanter sein; er ist ein umgekehrter Meyerbeer, ein auf deutschen Boden umgesetzter französischer Musiker, mit unverkennbarem Streben nach tieferer Charakteristik, bei entschiedenem Talente besonders zur Instrumentierung, wie jene Bruchstücke deutlich dartaten. Namentlich enthielt die Ouvertüre viel Eigentümliches und Schönes. Der Komponist dirigierte selbst und wurde vom Publikum mit öfterem Beifall begrüßt. Durch seine Berufung an Hummels Stelle unserer Gegend nähergekommen, wird uns hoffentlich der liebenswürdige Künstler bald Gelegenheit zu vielseitigerer Bekanntschaft mit seinen Werken geben.

Eine andere Neuigkeit war ein Gebet „Verleih uns Frieden gnädiglich" nach Worten von Luther von Mendelssohn, das am Vorabende des Reformationsfestes hier zum erstenmal gehört wurde; eine einzig schöne Komposition, von deren Wirkung man sich nach dem bloßen Anblick der Partitur wohl kaum Vorstellung machen kann. Der Komponist schrieb sie während seines Aufenthaltes in Rom, dem wir auch einige andere seiner Kirchenkompositionen verdanken. Wie wünschte ich doch, unser Gottschalk Wedel hätte das »Gebet« gehört! sein Aufsatz über „Umgestaltung der Kirchenmusik"[454] wäre ein anderer geworden. Das kleine Stück verdient eine Weltberühmtheit und wird sie in der Zukunft erlangen; Madonnen von Raffael und Murillo können nicht lange verborgen bleiben.

Noch gab uns derselbe Meister am Neujahrstage einen neuen, eben vollendeten größeren Psalm nach den Worten des 114ten „Da Israel aus Ägypten zog" zu hören. Wer viel und rasch nacheinander in derselben Gattung schreibt, setzt sich um so eher Vergleichungen aus. So war es auch hier. Der ältere köstliche Psalm von Mendelssohn „Wie der Hirsch schreit" lebte noch bei allen in frischem Andenken. Es entstand Meinungsverschiedenheit, welche Arbeit wohl die bedeutendere sei, und die größere Anzahl der Stimmen schien sich der älteren zuzuwenden. Wir führen dies zugleich als einen Beweis an, wie das hiesige Publikum, trotz seiner Verehrung für den Komponisten, sich ihm doch auch nicht blind hingibt. Über die speziellen Schönheiten des neuen Psalmes kann wohl niemand im Zweifel sein, wenn ich auch nicht leugne, daß er, was Frische der Erfindung anlangt (namentlich in der letzten Hälfte), gegen den älteren zurückzustehen scheint und auch an schon von Mendelssohn Gehörtes erinnert.

Endlich brachte uns noch das letzte Konzert als Neuigkeit die Ouvertüre, Gerichtsszene und Finale aus den »Abenceragen« von Cherubini, die ich zu hören verhindert war. Die Musik soll herrlich gewesen sein, was für die, die diesen Meister kennen, wohl kaum einer Versicherung bedarf.

Noch müssen wir dankend der einzelnen Künstler und Künstlerinnen erwähnen, die die Gewandhauskonzerte mit ihren Vorträgen verschönten. Als erste Sängerin war Frl. Elise Meerti aus Antwerpen, als zweite Frl. Sophie Schloß aus Köln engagiert. Die Teilnahme des Publikums für die erstgenannte steigerte sich mit jedem Abende zusehends; sie gehört eben nicht zu jenen glänzenden Bravourtalenten, die sich schon beim ersten Auftreten ihr Publikum zu erobern wissen; ihre Vorzüge erkannte man erst allmählich, wie sie sie auch nach und nach erst in all ihrer Liebenswürdigkeit entfaltete. Leider konnte sie in der ersten Zeit ihres Hierseins noch zu wenig Deutsch, um uns in unserer Sprache zu singen, und so war es denn meist Italienisches und Deutsch-Französisches (Spontini, Meyerbeer, Dessauer), was wir zu hören bekamen. Erst in ihrem Abschiedskonzert sang sie ein deutsches Lied von Mendelssohn, das in uns wenigstens länger fortklingt als all das andere, aus auch so innigem Gemüt schien es zu kommen; wie sie denn in Stimme und Vortrag etwas vorzüglich Edles und Sittsames an sich hat. Ende Januar verließ sie uns schon, wird aber, wie wir mit Vergnügen hören, nächsten Winter zurückkehren. Nach ihrem Fortgange wurde denn auch die andere Sängerin, Frl. Schloß, mehr beschäftigt, die die Nähe der Meerti wie das ihr fremde Publikum wohl auch befangen gemacht hatten. Nun aber ohne Nebenbuhlerin, übrigens im Besitz einer wahren Bravour- und Konzertstimme, zeigte sie in kurzer Zeit fast unglaubliche Fortschritte. Die Intonation, früher schwankend, schien bei jedesmaligem Auftreten an Sicherheit, die Koloratur an Sauberkeit und die ganze Stimme an Kraft gewonnen zu haben, so daß das Publikum sie mit immer wärmerer Teilnahme aufnahm und die frühere Zurücksetzung vollkommen wieder gutmachte. Die Sängerin, noch jung, fleißig, überdies stark und kräftig gebaut, hat eine schöne Zukunft vor sich, worin wir uns nicht zu täuschen glauben. Eine nicht minder glänzende dürfen wir einem andern Talente versprechen, dem außerordentlichsten für Virtuosität, das uns seit lange begegnet ist, einem Violinspieler Namens Christoph Hilf, der sich gleichfalls in den Abonnementkonzerten 2mal hören ließ. Schon andere Blätter haben berichtet, wie er, aus dem Städtchen Elster im sächsischen Vogtlande gebürtig und seiner Profession nach ein Lein-

weber, früher jahrelang zum Tanze in Schenken usw. vorgespielt; endlich vor ungefähr anderthalb Jahren, von unwiderstehlicher Liebe zur Musik getrieben, die Violine auf dem Rücken, sich nach Leipzig aufmachte, was ihm wohl schon seit der Kindheit als leuchtendes Ziel seiner Wanderschaft vorgeschwebt haben mochte. So kam er hier an, roh und unbehauen wie ein Marmorblock und der Dinge wartend, die über ihn ergehen sollten. Er geriet in die besten Hände, in die unseres Konzertmeisters David, der denn bald erkannte, daß die inneren Schönheiten dieses merkwürdigen Talentes herauszufördern es nur der Fortschaffung der groben Hülle bedürfe, und daß, um nirgends zu beschädigen, selbst hierin vorsichtig zu Werke gegangen werden müßte. Im siebenten Konzerte ließ er denn seinen Schüler in die Siegesrennbahn. Der Glückliche! von der Furcht anderer angehender und eingehender Virtuosen, die spielen, als schwebe ein Damoklesschwert über ihren Häuptern, schien er nichts zu spüren; er verließ sich auf seine gute Geige, die ihm schon bis jetzt durch die Welt geholfen und hoffentlich noch weiter helfen würde; er spielte nicht etwa, die Notenrolle vor sich aufgeschlagen, sondern frei hinaus ins Publikum, wie es sich ziemt. Das süßliche Konzert von Bériot war es, und der Himmel weiß, die Komposition schien unter seinen markigen Händen ordentlich Saft und Kraft zu bekommen, zum großen Ergötzen aller Zuhörer. Hunderte gibt es vielleicht, die das Konzert galanter und pariserischer vortragen mögen; aber diese originale Frische, diese Naivität, diesen lebensvollen Ton im Vortrag hab' ich noch wenig gehört. Hat er Talent zur Komposition, so wird er bald weit und breit von sich sprechen machen. Ich glaube, er müsse auf das eigene Erfinden fallen, da seinen Fertigkeiten die vorhandenen Kompositionen kaum lange mehr genügen können. In einem späteren Konzerte spielte er Variationen von David mit derselben Virtuosität, mit demselben glänzenden Beifall.

Wir waren dem großen Talente des übrigens unbemittelten Mannes diese ausführliche Besprechung schuldig. Über andere schon bekannte Künstler, die noch in den Abonnementkonzerten auftraten, dürfen wir uns kürzer fassen.

Von auswärtigen waren es: Hr. Prume, Mad. Kamilla Pleyel, Hr. Kapellmeister Kalliwoda, Hr. F. A. Kummer, Violoncellist der Dresdner Kapelle, die sämtlich schon mehrfach in diesen Blättern besprochen sind. Die HH. Tretbar und Nehrlich, jener braunschweigischer, dieser preußischer Kammermusiker, zeigten sich als vorzügliche

Klarinettspieler; die HH. Hausmann aus Hannover und Bernhard Schneider aus Dessau, letzterer Sohn des Kapellmeisters Friedrich Sch., als wackere Violoncellisten, Hr. Hausmann auch als sehr talentvoller Komponist für sein Instrument; wie der schon über 60 Jahre alte sächsische Kammermusiker G. H. Kummer als noch kräftiger Meister auf dem Fagott. Diese sämtlichen Künstler erwarben sich warmen Beifall und die drei zuerst genannten enthusiastischen. Ein aus Weimar herübergekommener Violinspieler ennuyierte dagegen. Auch traten einige auswärtige Sängerinnen auf, Mad. Johanna Schmidt aus Halle, deren Namen die Zeitschrift schon öfters mit Lob genannt, Frl. v. Treffz aus Wien, Frl. Auguste Löwe und Frl. Caspari aus Berlin, von denen Frl. v. Treffz die meiste musikalische Begabung, Frl. Löwe die beste Stimme verriet, wenn anders nach ein- oder zweimaligem Hören ein bestimmtes Urteil gefällt werden kann.

Von einheimischen oder jetzt hier anwesenden Künstlern ließen sich außer Mad. Schmidt, Gattin unseres Tenoristen am Theater, in meisterhaften Vorträgen noch hören: zuerst Hr. MD. Mendelssohn-Bartholdy mit seinem G-moll-Konzerte, Hr. Ferdinand Hiller mit ersterem zusammen in dem hier noch nicht gehörten Konzerte für 2 Pianoforte von Mozart und im »Hommage à Haendel« von Moscheles, Hr. Konzertmeister David einmal in Variationen, dann in einem Konzerte, sodann zweimal der obengenannte Ch. Hilf, einmal Hr. K. Eckert aus Berlin, Schüler von Mendelssohn und David, in einem mit Fleiß und Talent komponierten Violinkonzert, sowie die ausgezeichnetsten Mitglieder des Orchesters, die HH. Queißer (Posaune), Uhlrich (Violine), Grenser (Flöte), Haake (Flöte), Heinze (Klarinette), Grabau (Violoncello), Diethe (Hoboe) und Pfau (Horn). In mehren Gesangsensembles wirkten auch die HH. Pögner, Anschütz und Weiske mit.

Das Konzert für den Institutfonds für alte und kranke Musiker brachte, wie immer, auch in diesem Winter besonders anziehend Gewähltes, u. a. eine Sinfonie von Weber, eine erst jetzt veröffentlichte frische und klare Jugendarbeit des Meisters. Bezaubernd spielte den Abend auch Mendelssohn seine Serenade und Allegro, wie mit besonderer anima auch die andern Mitwirkenden, Hr. David, Mad. Bünau, die Frls. Meerti und Schloß.

Im Konzert für die hiesigen Armen kam, wie schon gemeldet, F. Hillers Oratorium »Die Zerstörung Jerusalems« zur Aufführung.

Bei nochmaliger Vergleichung der in den Abonnementkonzerten gehörten Orchester- und Gesangswerke stellt sich heraus, wie die Direktion

zur Ausfüllung ihres Repertoires zumeist nach Älterem und schon Gehörtem greifen mußte; sie mußte es, weil offenbarer Mangel an neuen, für das Konzert passenden Kompositionen, namentlich Sinfonien und Gesangstücken mit Orchester, da ist. Das Bedürfnis aber nach solchen Werken wird immer dringender. Möchten sich unsere Komponisten dies nicht umsonst gesagt sein lassen. Gänzlich vermissen wir auf dem Repertoire noch Berlioz. Es sind zwar nur einige Ouvertüren von ihm gedruckt; gewiß aber würde es nicht schwer fallen, auch von seinen Sinfonien zu erhalten, und dazu nur der Anregung bedürfen. Fehlen aber sollte er nicht länger, der, wie er auch sein möge, durch Übergehen in der Geschichte der Musik ebensowenig vergessen gemacht werden wird, wie durch bloßes Überschlagen ein Faktum der Weltgeschichte, und zur Beurteilung des Entwickelungsganges der neueren Musik doch immer von Bedeutung ist. Die großen Mittel, die seine Kompositionen verlangen, ließen sich gerade von dem Institute der Gewandhauskonzerte herbeischaffen oder auch, wo sie ans gar zu Abenteuerliche grenzen, mit Umsicht vereinfachen, daß man sie wenigstens in der Hauptsache kennen lernte.

Möchte auch die frühere Idee, in historischen Konzerten Überblicke über die verschiedenen Epochen zu geben, im künftigen Jahre wieder aufgenommen werden.

Außer den Gewandhaus- und „Euterpe"-Konzerten hatten wir in der zweiten Hälfte des Winters noch sechs von der Direktion der Gewandhauskonzerte veranstaltete Abendunterhaltungen, die die Stelle der früher Matthäischen, dann Davidschen Quartetten ausfüllten. Im gewissen Einverständnis mit den Wünschen des Publikums hatte man die frühern Grenzen dahin erweitert, daß in diesen Soireen auch größere Ensemblestücke wie Solovorträge zur Ausführung kamen. Auch war zum Vorteil der Musik wie der Zuhörer der kleine Vorsaal, in dem früher die Quartette stattfanden, verlassen und in den großen Konzertsaal gezogen worden. Die auf den Konzertzetteln versprochenen Meisterkompositionen und Vorträge hatten immer ein auserlesenes und zahlreiches Publikum herbeigelockt; man kann nicht leicht Trefflicheres in trefflicherer Ausführung hören. Die im Quartett Mitwirkenden waren die HH. Konzertmeister David, Klengel, Eckert und Wittmann; die gespielten Quartette von Mozart, Haydn, Beethoven, Cherubini, Franz Schubert und Mendelssohn. Außerdem wurden noch Nonett und Doppelquartett von Spohr, Oktett von Mendelssohn, Quintett

von Onslow, Trios von Beethoven, Mendelssohn und Hiller, Doppelsonate und dieser Art Verwandtes von Mozart, Beethoven und Spohr gegeben. Von diesen Stücken waren neu oder hier noch nicht öffentlich gehört ein Trio von Mendelssohn für Pianoforte, Violine und Vcello, das mit wärmstem Beifall aufgenommen wurde, ein Trio von Hiller, eine interessante Jugendarbeit Hillers, die früher schon in der Zeitschrift besprochen ist, und ein Rondo alla Spagnuola für Violine und Klavier von Spohr, ein sehr zartes, schwunghaftes Miniaturstück, das gleichfalls schon gedruckt ist. Auch spielte Mendelssohn in seiner immerfrischen Meisterschaft die chromatische Phantasie und Fuge und die 5stimmige in Cis-moll von J. S. Bach, und Hr. Konzertmeister David in ausgezeichnetster Weise und von Mendelssohn begleitet zwei als Kompositionen unschätzbare Stücke aus den Sonaten für Violine allein von Bach, denselben, von denen früher behauptet worden ist, „es ließe sich zu ihnen keine andere Stimme denken" — was denn Mendelssohn in schönster Art widerlegte, indem er das Original mit allerhand Stimmen umspielte, daß es eine Lust war zu hören[455].

Wie wir hoffen, werden die so mit wahrem Künstlergeiste geleiteten Abendunterhaltungen auch in künftigen Jahren fortgesetzt werden. Gesang war diesmal ausgeschlossen. Von Zeit zu Zeit ein Lied würde mit Dank gehört werden.

Überschlägt man nun die Leistungen der verschiedenen unserer Kunst gewidmeten Anstalten, die wir besitzen, rechnet man hinzu die des Theaters, die der Kirche und die vieler anderen Vereine, wie der vom Hrn. MD. Pohlenz geleiteten „Singakademie", des unter Hrn. Organist Geißlers Leitung stehenden „Orpheus", der „Liedertafel", des „Pauliner"-Gesangvereins u. a., so wird man vielleicht mit dem übereinstimmen, was wir zu Anfang dieses Aufsatzes sagten: daß in diesem kleinen Leipzig die Musik, vor allem die gute deutsche, blühe, daß es sich ungescheut neben die reichsten Städte des Auslandes stellen darf. So wolle der musikalische Genius noch lange segnend über dieser Erdscholle wachen, die früher der Name Bachs geweiht, jetzt der eines berühmten jungen Meisters, welcher letztere, wie alle, die ihm nahestehen, zum Gedeihen wahrer Kunst noch viele Jahre unter uns verweilen möge! —

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.